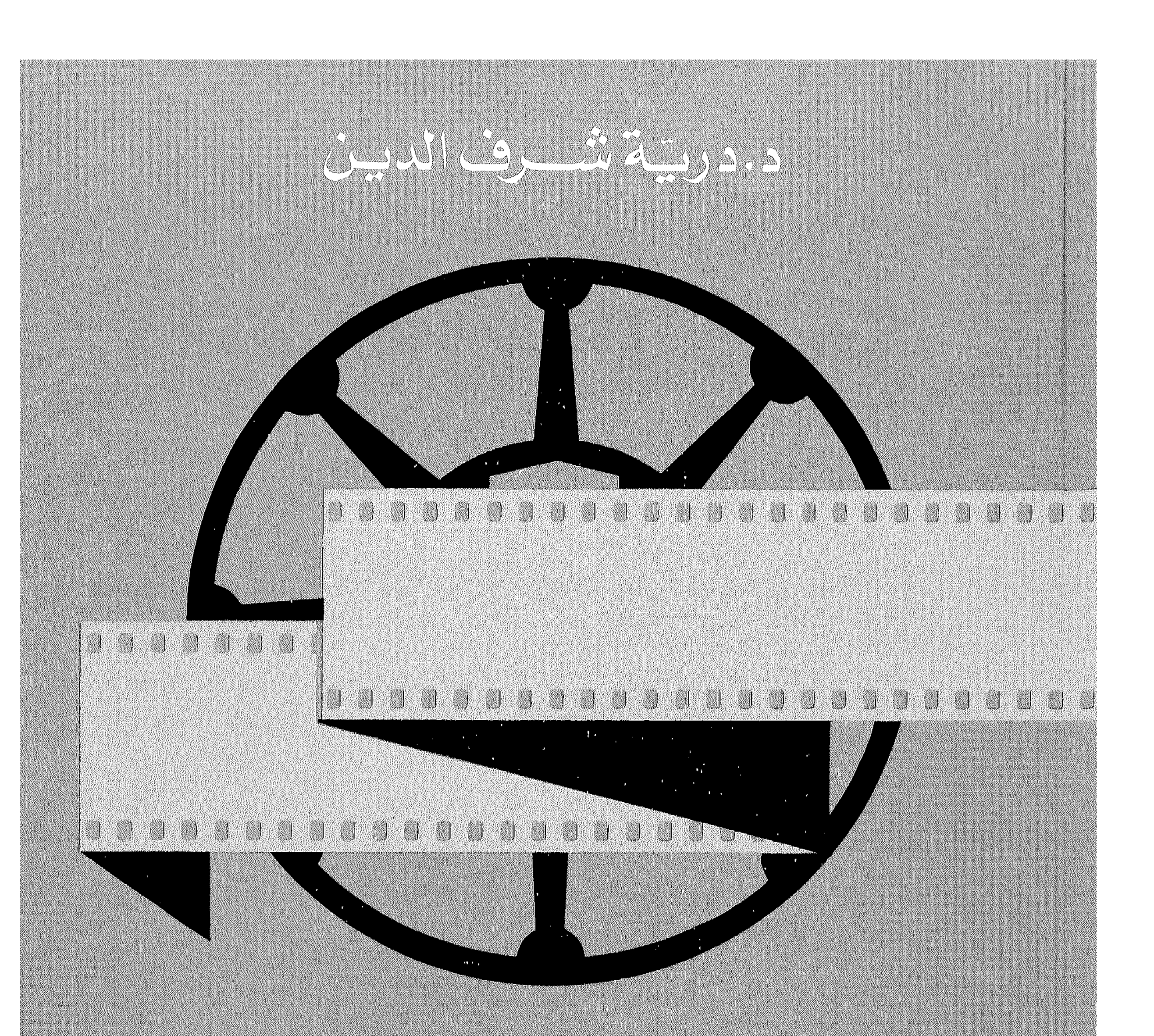
د. درية شرف الدين



السياسة والسينما في مصر
١٩٦١ - ١٩٨١

دار الشروق



السياسة والسينما في مصر

١٩٦١ - ١٩٨١

الطبعة الأولى
١٤١٢هـ - ١٩٩٢م

© دار الشروق

القاهرة ١٦ شارع جواد حسني - هاتف ٣٩٣٤٥٧٨ - ٣٩٣٤٨١٤
برقيا : شروق - تلكس 93091 SHROK UN
بيروت ص ب ٨٠٦٤ - هاتف : ٣١٥٨٥٩ - ٨١٧٧٦٥ - ٨١٧٢١٣
برقيا : دارشروق - تلكس : SHOROK 20175 LE

د. دريّة شرف الدين

السياسة والسينما في مصر

١٩٦١ - ١٩٨١

دار الشروق

الغلاف من تصميم الفنان الكبير الأستاذ حسين بيكار

تقـــــديم

شهـد المجتمـع المصرى فى الفترة مـن عام ١٩٥٢ وحتـى الآن ، تغيرات سيـاسيـة واقتصاديـة واجتماعية كبيرة ، كان لها أثر عظيـم على الحياة الثقافية والـروحية لهذا المجتمع ، سلبـًا وايجابًا . مما دفـع عددًا مـن الباحثين فى مجال العلوم الإنســانية ، إلى رصد هذه التغيرات ، وإلقاء الضوء عليها ، وعلى الظواهر التى تبعتها ، فى محاولة لتقديم تفسـيرات من وجهات نظر متباينة ، تختلف باختلاف الموقع الفكرى للباحث .

وقد اتفـق هذا الاتجاه مع مـا برز فى السنوات الأخيرة ، خـاصة منذ منتصـف هذا القرن ، مـن اتجاهات نقدية حـديثة تؤكد اجتماعيـة الفن ، وأنه لا يمكن فصـل العمل الفنى بدرجـة أو بأخرى عن العـامل الاجتماعى ، الذى هـو فى حقيقته عامل سيـاسـى واقتصادى واجتماعى . ولا تنفى هــذه الاتجاهات فى الوقت نفسـه ، تأثير عـامل الإبداع الخلاق فى نشـأة العمل الفنى وتطوره .

كما أثبت المنهـج التاريخى الاجتماعى لـدراسة الفـن ، أن هناك ارتباطـًا وثيقًا بين العلاقات الاجتماعيـة والاقتصادية السائدة فى مجتمع مـن المجتمعات ، وبين الأشكال الأسـاسية للثقافة الروحية لهذا المجتمع ، ومن بينها الفن بأجناسه المختلفة ، على اعتبار أن نتاج الثقافة الروحية للبشرية ، إنما هو شكـل من أشكال الوعى لدى الإنسـان . ولأن الإنسـان ليـس وحيدًا وليس فردًا منعـزلاً ، ولأن خيوطًا عديـدة تربطه بأبنـاء المجتمع الآخرين ، وبالمجتمع ككل ، فإن حياته الروحية والذهنية تبدو بمثابة ظاهرة اجتماعية ، وبمثابة الوعى الجمعى للأفراد الذين يعيشـون فى ذلك المجتمع .

ومـن هذا المنطلـق ، نرى أن التغيرات فى حيـاة المجتمـع وفى البنية الاجتماعيـة وفى العلاقات المتبادلـة بين فئات المجتمع ، تؤثر على الإنتاج الفنى بشكـل عام . وتبدو هذه الظاهرة أوضـح ما تكون إذا ما تناولنا فـن السينما بوجه خاص ، حيث برز تعاظم دور جمهور السينما بصفتـه المستهلك لهذا الفن المرتفـع التكلفة إنتاجيـًا ، فى وضـع شروط إنتاجه ، بما يعكسه هذا الجمهور من ملامح اجتماعية ، وبيئة اقتصادية وسيـاسية .

ومع تعاظم دور جمهور السينما فى تحديد مسيرة هـذا الفن فى أى بلد من البلدان ،

برزت حقيقة أخرى تتعلق بمدى خطورة هذا الفن الجديد ، الذى يجمع لأول مرة فى تاريخ الفنون ما بين الصوت والصورة ، وبمدى تغلغل تأثيره على عقلية المشاهدين . مما دعا الحكومات المختلفة للتدخل فى تحديد مضمون العمل السينمائى بكثير من القوانين الرقابية ، التى هى تعبير عن السلطة السياسية ، ومن خلال ما يدخل فى قائمة الممنوعات الرقابية ، يمكن استنتاج نوعية واتجاه النظام السياسى الذى فرضها .

ويؤكد كل من هذا الدور الجديد لجمهور السينما ، والقوانين الرقابية الحكومية على الإنتاج السينمائى ، ارتباط هذا الفن بالجماهير من ناحية ، وخطورته من ناحية أخرى، ومدى تأثير العوامل السياسية والاجتماعية والاقتصادية السائدة فى المجتمع ، التى يعكسها الجمهور والنظام السياسى على مسيرة هذا الفن ، من ناحية ثالثة .

ومن هنا فإن الإنتاج السينمائى ، إنما هو انعكاس موضوعى لعناصر الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية ، وأن عملية الربط يجب أن تكون بين عناصر العمل السينمائى وعلاقات الواقع التاريخى ، لاستكشاف النموذج باعتباره مستودعًا للوعى الجمعى أو الرؤية الكلية للواقع .

وانطلاقًا من هذا المفهوم الذى يحدد أن التغيرات فى حياة المجتمع ، وفى البنية السياسية والاقتصادية والاجتماعية تؤثر تأثيرًا « تفاعليًا » على الحياة الفنية والثقافية بصفة عامة ، والإنتاج السينمائى بشكل خاص ، فإن التغيرات التى طرأت على المجتمع المصرى ، والتى واكبت تطور الإنتاج السينمائى المصرى كان لها أثرها على مسيرة هذا الفن فى مصر منذ نشأته وحتى الآن ، وربما كانت من أوضح هذه الفترات التاريخية تأثيرًا على نوعية الإنتاج السينمائى المصرى ، فترتا الستينيات والسبعينيات . فقد شهدت كل فترة منهما مناخًا مغايرًا للفترة الأخرى ، مما كان له تأثيره على نوعية الأعمال السينمائية المنتجة فى كل من الفترتين .

وعلى الرغم من الدراسات العديدة التى شهدها مجال العلوم الإنسانية فى مصر فى فترة الستينيات والسبعينيات وحتى الآن ، والتى تناولت جوانب من الحياة المصرية السياسية أو الاقتصادية أو الاجتماعية أو الفنية ، إلا أنه لم يتم تقديم رؤية متكاملة حتى الآن تقوم على الجمع بين هذه الأوجه كلها ، وبين الحياة الفنية خاصة السينمائية منها . أو بمعنى آخر دراسة تقوم على تحليل الأعمال السينمائية فى مصر من منظور سياسى اقتصادى اجتماعى ، تثبت وجود تلك العلاقة التفاعلية بين هذه التغيرات المتنوعة وبين العمل الفنى المنتج ، أو بين التجربة السينمائية وحركة التغير الاجتماعى .

ويهدف هذا الكتاب إلى تحقيق تلك الرسالة . ولـذا فإن موضوعه هو رصد التغيرات السياسيـة والاقتصاديـة والاجتماعية فى المجتمع المصرى ، وبيـان أثرهـا على الإنتاج السينمائى الروائى فى الفترة ما بين عام ١٩٦١ وحتى عام ١٩٨١ م .

ويقـوم البحث فى تحليلـه على المنهـج التاريخى الاجتماعـى فى دراسـة الفن ، مـع ملاحظـة أن تحديد هـذا الإطار التـاريخى للدراسـة لا يعنى القيـام ببحث فى تـاريخ السينما المصرية ، لكن اختيـار التاريخ إنما جاء كـاطار فقط للدراسـة ، بما يحويه من عوامل متباينة لها آثارها على الأعمال الفنية المنتجة فى نفس تلك الفترة .

كما يتولى المنهج الاجتماعـى ، تحليل أثر العامـل الاجتماعى بما يحويه من جـانب سيـاسى واقتصـادى على المنتج الفنـى السينمائى فى نفـس الفترة ، ممثلاً فى الأفـلام السينمائيـة . أو بمعنـى آخر تحقيـق العـلاقـة بين الإنتاج الفنـى السينمائى وبنيتـه الاجتماعية التى تطور فيها .

وبالإضـافة إلى عامل الجدة الذى أرجو أن يتمكن هذا الكتاب من تحقيقه .

فإنه يتنـاول أيضًا فترة معاصرة من تـاريخنا ، مازالت آثـارها ملموسة وقـائمة فى المجتمع المصرى . سواء ما يتعلق منها بفترة الستينيات ، أو ما استمر وجوده ممتدًا إلى مرحلة السبعينيات . بما أعتقد أنه قادر على إكساب البحث حيوية وثراء وتنوعًا فى المادة التى يطرحها ، قد لا تتاح بنفس القدر لمؤلفـات أخرى تتناول فترات سابقة من تطورنا الفنى .

كما أن هـذا الإطار التـاريخى الذى وقـع عليـه الاختيار ، يحوى فى داخلـه فترتين فنيتين متباينتين ، لكل منهما ملامح خاصة مغـايرة للفترة الأخرى فى معظم جوانبها ، وتدل بالتالى على تبـاين آخر فى مظاهر الحياة بجوانبهـا المختلفة ، بين كل من الفترتين، بما يتيح مجالاً للمقارنة والتحليل والاستدلال على صحة أو خطأ أحكام فنية شائعة فى مجتمعنا . وبما يتيح كـذلك مجالاً لاثبات أن التجربـة الثقافية بشكل عـام لا تنشأ من تلقاء نفسها ، أو ضمن عوامل خارجـة عن الزمن الاجتماعى والمكان الاجتماعى ، وإنما تتشكل من تفاعلات العلاقات المتغيرة التى يبلورها هذا الواقع الاجتماعى .

وأخيرًا فقد تتيح لى دراسة سابقة للعلوم السياسية والاقتصادية بجامعة القاهرة ، ودراسة لاحقة للفنون بالمعهد العالى للنقد الفنـى بأكاديمية الفنون . مجالاً لانجاز ذلك التصور لهذا الكتاب .

يضم هذا المؤلف بابين ، ينقسمان بدورهما إلى سبعة فصول ، تحتوى على ثلاثين مبحثًا.

وقد حاولت عن طريق ذلك التبويب أن أحقق نوعًا من الإحاطة الشاملة ، للملامح الأساسية لتغيرات المجتمع المصرى السياسية والاقتصادية والاجتماعية منذ ثورة يوليو ١٩٥٢ وحتى العام الأول من الثمانينيات .

فى نفس الوقت الذى أردت فيه أن أحقق صورة من صور الإلمام الشامل ، بالإطار الإنتاجى للسينما الروائية خلال تلك الفترة ، وأبرز ظواهرها ، ونماذج أفلامها ، وأهم تياراتها ، وموقف الدولة منها ، والجمهور المستقبل لها فى كل من عهدى الرئيس جمال عبد الناصر ، والرئيس أنور السادات .

كما يستلزم التقديم لهذا الكتاب أن نورد فى البداية عدة ملاحظات تتعلق بمواده بشكل عام ، وتمثل إطارًا يضم الأسس التى يستند إليها فى نقاطه المختلفة .

يضم الكتاب عقدين فى التاريخ المصرى ، يمثلان فترة زمنية من أكثر فترات التاريخ المصرى ثراء وتنوعًا ، واختلافًا واتفاقًا أيضًا فى بعض الوجوه ، وهما الستينيات والسبعينيات . لكننا إزاء التعرض للأحداث والظواهر التى تضمها هذه الفترة المحددة زمنيًا من عام ٦١ حتى عام ١٩٨١ ، نواجه بقصور هذا التحديد الزمنى القاطع ، عن الوفاء بتبين أصول وجذور هذه الأحداث والظواهر ، بما يمثل إرهاصات لها فى زمن سابق ، وكذلك بانعكاساتها وامتداد ظلالها عبر سنوات لاحقة ، تتعدى هذه الفترة الزمنية القاطعة التى تحققت بها . مما لزم معه أن نتحرك عبر السنوات ، وعبر العقدين ، بقدر من الحرية ، تعكس فى حقيقة الأمر كون الوقائع والأحداث لا تبدأ مع بداية سنة وتنتهى بانتهائها ، أو حتى مع بداية عقد وتنتهى بانقضائه ، لكن ملامح الاتجاهات والتيارات يمكن أن تبدأ فى عقد ما ، وتظهر واضحة فى عقد آخر ، هذا العقد الذى يحمل فى نفس الوقت إرهاصًا لاتجاهات قادمة .

ومن هنا كانت بداية هذا الكتاب بسنوات الخمسينيات كارهاصات للستينيات ، ومن هنا أيضًا سيكون تداخل الوقائع والظواهر بين العقدين ـ مجال الدراسة ـ الستينيات والسبعينيات ـ والتى ستكون بدورها مجالاً لتأصيل جذور أخرى مجالها عقد الثمانينيات فى السينما المصرية .

وفى إطار تلك الفترة التى يتناولها الكتاب ، كان للنظام المصرى الحاكم شعاراته المعلنة ، ووثائقه وبياناته التى تمثل أيديولوجيته الرسمية ، وكان له أيضًا ممارساته

الفعلية التى قد تتفق مع تلك الوثائق والبيانات أو تتناقض معها . فرفع شعار الحرية أو الديموقراطية على سبيل المثال ، قد يتناقض مع واقع النظام السياسى وممارساته الفعلية . ولقرب عهد هذا الكتاب بتلك الفترة الزمنية المحددة كإطار زمنى للبحث ، كان من الضرورى أن نأخذ فى الاعتبار إلى جانب وثائق النظام الرسمية ، ممارساته الفعلية ، وأن يميل التحليل إلى الاعتماد بشكل أقرب إلى ما كان واقعًا ومطبقًا فى الحياة المصرية ، وما استمرت آثاره حتى الثمانينيات ، وما أكدته دراسات الباحثين فى فروع العلوم السياسية والاقتصاد فى مصر .

وداخل هذا الإطار ، يلتقط هذا المؤلف الارتباط الوثيق بين التغيرات السياسية والاقتصادية والاجتماعية السائدة فى المجتمع المصرى ، وبين الأشكال الأساسية للثقافة الروحية لهذا المجتمع ومن بينها الفن . وبالتحديد فن السينما . ذلك أن الأفلام يمكن أن نطلق عليها الضمير الجمعى للمجتمع ، وهى حساسة جدًا للمزاج القومى ، بسبب أنها نتاج مجموعة من الأفراد وليس لفرد واحد . هذه المجموعة هى بدورها تعكس مفاهيمها للمادة المقدمة ، وتبنى داخلها مفهومًا عن الجمهور الذى تحاول أن تصل إليه ، وتحاول فى نفس الوقت أن تكيف القرارات الابداعية التى يجب اتخاذها للوصول إلى هذا الجمهور .

ومن هنا ينطلق التحليل من هذه النظرة المنهاجية ، وقوامها وحدة الظواهر الاجتماعية وترابطها . ونرى أن التغيرات فى المجتمع المصرى السياسية وفى بنيته الاجتماعية والاقتصادية ، إنما تؤثر تأثيرًا مباشرًا على الفن ، لاسيما إذا كان هذا الفن هو أقرب هذه الأنواع الفنية إلى التأثر بتلك التغيرات المختلفة ، بحكم وثيق اتصاله بالجمهور العام للفن وليس بجمهور الصفوة فقط . أى بحكم اتساع نطاق هذا الجمهور كما ، مما لم يتحقق فى بقية أشكال الفن الأخرى .

وكما عبر عن ذلك أرنولد هاوزر فى مؤلفه (الفن والمجتمع عبر التاريخ) فقال :

« إن الفيلم ، هو أول محاولة منذ بداية حضارتنا الحديثة ذات النزعة الفردية ، فى سبيل إنتاج فن للجمهور العام ، والفيلم الكبير ينبغى أن يسهم رواد السينما فى العالم بأكمله فى تمويله ، كى يغطى رأس المال المستثمر به . وهذه الحقيقة هى التى تحدد تأثير الجماهير الشعبية فى إنتاج الفن . ومنذ أن ظهرت الجماهير بوصفهم مستهلكين ، وأصبحوا يدفعون الثمن الكامل لمتعتهم ، عندئذ فقط أصبحت الشروط التى يدفعون بها قروشهم عاملًا حاسمًا فى تاريخ الفن » .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ولقد تنبهت أنظمة الحكم فى معظم أنحاء العالم ، ومنها بالطبع الحكومة المصرية فى مختلف عهودها ، إلى اتساع جمهور السينما من ناحية ، وإلى خطورة تأثير السينما فى هذا الجمهور من ناحية أخرى ، مما يسهم فى تشكيل وعيه ، وبالتالى فى تحديد صورة للرأى العام . وتواترت قوانينها الرقابية ، التى كانت تزداد صرامتها ومحاصرتها لحرية التعبير مع ضيق مساحة الحرية الممنوحة للشعب المصرى فى شتى مجالات الحياة الأخرى . ومن هنا سيكون تعرضنا بشكل مفصل لقوانين الرقابة على السينما فى مصر بشكل عام ، وبشكل خاص فى فترة العقدين المحددين كإطار للبحث .

هذه النقاط السابقة التى وردت مجملة ، والتى تعلقت بتداخل العقدين ، وعدم وجود حد فاصل قاطع بينهما ، واعتماد الدراسة على ممارسات النظام الفعلية إلى جانب وثائقه الرسمية ، وهذه النظرة المنهاجية المستندة إلى وحدة الظواهر الاجتماعية وترابطها ، ثم إلى الوعى بأهمية السينما فى تشكيل الرأى العام ، من واقع عمق تأثيرها فى الجمهور الذى تطل عليه من خلال الشاشة الكبيرة والصغيرة . هذه النقاط تمثل تمهيدًا كان لابد من توضيحه لنقاط الكتاب القادمة .

وأرجو أن أوفق فى تحقيق الهدف من ذلك الكتاب الذى حددته مسبقًا ، وهو تحليل الأعمال السينمائية الروائية من منظور سياسى واقتصادى واجتماعى . وأن أتمكن من إثبات وجود تلك العلاقة بين التغيرات المتنوعة ، وبين العمل الفنى . أو ما بين التجربة السينمائية وحركة التغير الاجتماعى .

وعلى الرغم من سنوات الجهد الذى بذلته لانجاز هذا المؤلف ، إلا أن المجال يبقى دائمًا مفتوحًا لمزيد من إضافات الباحثين فى هذا المجال لاستكمال ما يختارونه من نقاط قد يرون أننى لم أوفق فى منحها حقها من البحث والتمحيص .

وأسأل الله عز وجل التوفيق والسداد . ولا أدعى الكمال فيما توصلت إليه ، فالكمال يظل دائمًا لله وحده .

د. درية شرف الدين

القاهرة ١٩٩١

البـــاب الأول

سينما الستينيات وانعكاسات الحكم الشمولى



الفصـــــل الأول

الخمسينيات وبذور سينما الماضى

أولا: الثورة والوعى بأهمية السينما

فى الثامن من شهر أغسطس عام ١٩٥٢ ، وبعد مـا يقرب من أربعين يومًا من قيام ثورة ٢٣ يوليو ، أصـدر محمد نجيب رئيس الجمهورية بيانًا للسينمائيين ، كان عنوانه (الفن الذى نريده) جاء فيه « إن السينما وسيلـة من وسائل التثقيف والترفيه ، وعلينا أن ندرك ذلك ، لأنـه إذا ما أسىء استخدامهـا فإننا سنهوى بـأنفسنا إلى الحضيض ، وندفع بالشباب إلى الهاوية » (١).

كان هذا هو التصريح الأول الذى جاء على لسان الرجل الأول ـ حتى ذلك الحين ـ فى العهد الجديد ،مشيرًا إلى وعى وإدراك وقناعة بأن السينما لها مكانتها عند قمة النظام.

وفى الحادى عشر من نوفمبر مـن نفس العام ، أى بعد أقـل من شهرين مـن البيان الأول نشر فى مجلة الكواكب مقال بعنوان (رسالة إلى الفن) . جاء فيه على لسان محمد نجيب « يمكننا القول إن الفن كان فى مصر قبل ثورة ٢٣ يوليو وربما مازال حتى الآن ، صورة للعهد الذى قامت نهضتنا للقضاء عليـه ، كانت الميوعة والخلاعة ـ إلا فى القليل النـادر ـ هـى سمات المسرح والسينما والغناء . ولم يكـن أحـد من المشرفين على هـذه الوسائل ، ذات الأثـر العظيم فى حياة الأمم ، قد حاول أن ينحـو بها نحو الفن كما يجب أن يكون . بل كـان الجميع ، وهو ما يـؤسف له ، ينحون بهذه الأسلحـة الخطيرة نحو التجارة ، والتجارة وحدهـا. بل والتجارة الرخيصـة فى أغلب الأحوال . فما مـن فيلم إلا وأقحمت عليه راقصة، وإذا كان ذلك قد حدث فى الماضى فـلأنه كان صورة من العهد

---

(١) د. محمد كامل القليوبى : مقابلة شخصية ، مسجلة بتاريخ ٢١ يناير ١٩٨٩ .

كمال رمزى : بحث بعنوان ارتباط نشوء السينما العربية بحركـة التحرير العربية مقدم إلى مركز دراسات الوحـدة العربية ، ومكتبـة المستقبلات العـربية البديلـة ، الفنون والآداب كعناصر وحـدة وتنوع فى الـوطن العربى، ١٩٨٥ م .

الذى كنا نعيش فيه ، أما اليوم فإننا لا نستطيع أن نقبل من الفن ولا من المشرفين عليه شيئًا من هذا الذى كان يحدث فى الماضى » [1].

ويضيف محمد نجيب فى مقاله « ولاشك أن نصيب الفن والفنانين أكبر من نصيب غيرهم ، فإن التأثير فى الشعب بالأغنية والمشهد السينمائى والمشهد التمثيلى لا يزال أقوى من التأثير فيه بأية وسيلة من الوسائل الأخرى . وعن طريق عناوين فرعية فى نفس المقال، يطرح القائد العام للثورة تصوره الواضح لضخامة مسئولية السينمائيين، وعن احتياجهم للتمويل اللازم لصنع أفلام كبيرة تجسد شعارات الثورة ، وعن دور السينما كمدرسة للشباب ، ويطرح فهمه لهذا الشبه ما بين السينما والمدرسة » [2].

هذا الوعى بأهمية فن السينما ، والذى طرح مبكرًا فى حياة الثورة ، كان يبشر بتصور واضح ومحدد أيضًا لمسيرة السينما فى ظل العهد الجديد ، وبامكانية اللجوء إلى استخدامها كأداة من أدوات النظام .

وبقرار أعلى تشكلت لجنة رأسها وجيه أباظة ، كانت مهمتها ترتيب لقاءات بالسينمائيين تمهيدًا لوضع تصور للدور الذى ستقوم به السينما المصرية فى ظل الظروف القادمة ، وتنافس السينمائيون من خلال هذه اللجنة للتعبير لممثلى السلطة عن استعدادهم لوضع كافة الإمكانات لخدمة العهد الجديد .

وقنع محمد نجيب بذلك ، وأصدر بيانًا جديدًا فى يناير عام ١٩٥٣ قال فيه «استيقظت المعانى الوطنية فى نفوس الفنانين فأدركوا واجبهم ووقفوا جميعًا فى صفوف النهضة ، يساهمون فى تشكيل البناء الجديد . بناء النهضة » [3].

وربما كان من المنطقى فى الأيام الأولى لقيام ثورة يوليو ، أن تعلو المشاعر الوطنية الجارفة، لتدفع بأعضاء لجنة السينمائيين إلى التعبير عن هذا الولاء للعهد الجديد . لكنه لم يكن من المنطقى لقائد النظام ، أن يقنع بهذه السرعة بأن السينمائيين قد وقفوا بالفعل صفًا واحدًا ، لتلقى أوامر مؤازرة النظام ، من السلطة العليا .وذلك على الرغم من

---

(١) الفاروق عبد العزيز : السينما المصرية وثورة يوليو ـ السنوات الأولى والوسيطة من ١٩٥٢ : ١٩٦١ ، مجلة الطليعة ، عدد نوفمبر ١٩٧٥ ، القاهرة .

ـ د. محمد كامل القليوبى : مقابلة شخصية . مرجع سابق .

(٢) د. محمد كامل القليوبى : مرجع سابق .

ـ الفاروق عبد العزيز : مرجع سابق .

(٣) د. محمد كامل القليوبى : مقابلة شخصية . مرجع سابق .

ارتداء بعضهم للزى العسكرى أثنـاء انعقاد جلسات اللجنة ، ترحيبًا أو نفـاقًا لضباط الثورة . وهذا ما أثبتته الأيام التالية ، عندما تعارضت الآراء والاتجاهات داخل اللجنة ، وكان الاتجاه الغـالب بين السينمائيين هوالميل إلى غلبـة أفلام التسلية والترفيـه ، ومثل هذا الاتجاه المخرجـون : أحمد بدرخان ، وحسن رمـزى ، ومحمد كريم الـذى علق على توجيهـات الضابـط وجيه أباظـة مندوب القيـادة قائلاً « هل يمكننـا أن نقوم بـاخراج خمسين فيلمًا نتحدث فيها عـن الثورة وأهدافها ؟ إن هـذا من شأنه أن يجلـب الملل إلى نفوس المشاهدين . وعلق أحمد بدرخان قائلاً : إننا نقر حضرة مندوب القيادة العامة أن السينما يجب أن تنتقل إلى مـرحلة جديدة لتـوجيه الشعب وتثقيفه ، ولكـن دون إغفال لمهمة السينما الأسـاسية كأداة للتسليـة . وأضـاف المخـرج حسن رمزى قـائلاً : نحن شعب مرح فلابد من وجود أفلام التسلية والترفيه ، وليس معنى النهوض بالسينما أن تكون أفلامنا حزينة .

هذا بينما عبر صلاح أبو سيف عن مطلبـه بضرورة تدخل الدولة فى السينما ، وأيده فى ذلك حسين صدقى ، واكتفى يوسف شاهين بالاستماع دون التعليق » [1].

وهكذا تضاربـت آراء السينمائيين واختلفت مواقفهم . ولم يكـن إعلانهم الأول عن الوقوف صفًا واحدًا لمؤازرة النظام الجديد عـن طريق السينما ، إلا فورة انفعال عاطفى صاحب أيـام الثورة الأولى ، تراجع مع مقتضيـات الواقع أو مطالـب السوق التجارى واعتبارات الـربح والخسـارة فى عالم الإنتـاج السينمائى ، ثم أحـاطت بـأعمال اللجنة المشكلات وتوقفت اجتماعاتها ، ولم تكن بعد قد اتضحت ملامح النظام الجديد .

فى هذه الأشهر الأولى التـى أعقبت قيام ثورة يـوليو ، كان محمد نجيـب هو واجهة النظام الجديد ، وقائده العـام ، وكانت بياناته عن دور الفـن فى حياة الشعوب ، وأهمية فن السينما بالتحديد تعكس أمام الجماهير فكـر النظام وتصوراته ، وتلقى الضوء على خطواته القـادمة فى هذا المجال . ولم يكن مطروحـًا أن يعكس هذا الوعى المبكـر بأهمية السينما من جانـب الثورة فكرًا خاصًا بمحمـد نجيب دون بقية ضباطهـا الأحرار ، بل كان التصـور الأقرب إلى المنطـق أن النظام الجديـد قد جـاء وهو يملـك نظرة شـاملة للفنون، ووعيـًا خاصًا بـأهمية فن السينما على وجـه التحديد كفـن جماهيرى ، سبق لتجارب ثورية أخرى استغلال واستخدام سعة انتشاره وعمق تأثيره على الجماهير .

---

(١) د. محمـد كامل القليوبى : مرجع سابق .

ـ الفـاروق عبـد العـزيز : مرجع سـابق .

ثانيا : سينما سنوات الثورة الأولى

فى الثامن عشر من يونية عام ١٩٥٣ تم إعلان الجمهورية فى مصر ، وعين محمد نجيب رئيسًا لها مع احتفاظه بمنصب رئيس الوزراء . ثم تداعت الأحداث سريعة حتى الرابع عشر من نوفمبر عام ١٩٥٤ حيث « تقرر إعفاء محمد نجيب من المناصب التى كان يشغلها ، وبقاء منصب رئيس الجمهورية شاغرًا ، وأن يستمر مجلس قيادة الثورة فى تولى كافة سلطاته بقيادة جمال عبد الناصر ، الذى كان يشغل فى نفس الوقت منصب رئيس الوزراء » [١].

وهكذا توارى إلى الظل وإلى الأبد أول رئيس لجمهورية مصر . فى نفس الوقت الذى بدأت تكتسب فيه شعبية جمال عبد الناصر القائد الحقيقى لثورة يوليو رصيدًا هائلاً ، ساهمت فى تحقيقه أحداث سريعة : توقيعه لاتفاقية الجلاء فى ٢٧ يوليو ١٩٥٤ ، ونجاته من محاولة اغتياله فى ميدان المنشية بالاسكندرية ، مواقفه الوطنية فى « مؤتمر عدم الانحياز بباندونج عام ١٩٥٥ ضد الأحلاف العسكرية » [٢] وتأكيده للاستقلال الوطنى ، وكسره لاحتكار السلاح ، إعلانه للدستور فى ١٦ يناير ١٩٥٦ ، تأميمه لقناة السويس ، فشل العدوان الثلاثى من تحقيق أهدافه وجلاء قوات العدوان عن مصر .

« وفى أول انتخابات لرئاسة الجمهورية فى مصر ، حصل جمال عبد الناصر المرشح الوحيد لها فى الخامس والعشرين من يونية عام ١٩٥٦ على ٩٩,٩٪ من أصوات الناخبين» [٣]. وذلك طبقا لما أعلنته السلطات فى ذلك الوقت .

كانت هذه الأحداث حتى ذلك الوقت هى جانبًا من التاريخ المصرى المعاصر والزاخر بالتطورات . وكانت جملة هذه الأحداث مع غيرها هى سنوات الثورة الأولى . فأين كانت السينما من جملة أحداث تلك السنوات ؟ وأين كان النظام الجديد فى خضم تلك التطورات المزدحمة من السينما ؟ .

« هادنت السينما المصرية ثورة يوليو ، ونجحت فى الايحاء لقاداتها بانطوائها تحت

---

(١) أحمد حمروش : قصة ثورة ٢٣ يوليو ، جزء أول ، مكتبة مدبولى ، القاهرة ، الطبعة الثالثة ، ١٩٨٣ ، من ص ٣٢١ ، ص ٣٥٩ .

(٢) محمد نعمان جلال : حركة عدم الانحياز فى عالم متغير ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٧ ، من ص ١٦٦ ـ ١٦٨ .

(٣) أحمد حمروش : قصة ثورة يوليو ـ مجتمع جمال عبد الناصر ، جزء ثانى ، مكتبة مدبولى ، القاهرة ، الطبعة الثالثة، ١٩٨٣ ، ص ١٢١ .

الشعارات التى جاؤا بها . فما إن قامت الثورة إلا وسارع حسين صدقى بتقديم فيلمه (يسقط الاستعمار) ، ثم مر موسم ١٩٥٣ البالغ عدد أفلامه ٦٢ فيلمًا دون ظهور فيلم واحد يؤيد أو يبارك الثورة ، أو حتى يشير إلى مجرد قيامها . وظلت السينما فى موقف المتريث والمترقب تحسبًا لأى مفاجاة » [1].وإن تغيرت نهايات بعض الأفلام المعدة للعرض بالفعل لكى تتفق والعهد الجديد . واستكمل محمد كريم فيلم زينب (الناطق) بمشهد تؤكد فيه البطلة المريضة أنها ستتوجه للعلاج فى الوحدة الصحية الجديدة ، حيث ترعى الحكومة من لا أهل له . أما « فيلم عفريت عم عبده لحسين فوزى، وكان هو الآخر قد تم تصويره قبل قيام الثورة ، فقد قرر مخرجه أن يدخل الثورة فى الأحداث قسرًا ، كان الفيلم يحكى عن رجل قتل وظهر له عفريت قادر على معرفة أخبار المستقبل قبل أن تقع ، ويظهر العفريت حاملاً جريدة تحمل أحداث الغد ، وكانت هى قيام الثورة ، ويتحدث عن الحركة المباركة ، وتحرك الدبابات ، ومحاصرة قصر عابدين»[2].

كان هذا هوالتناول الساذج للسينما لثورة يوليو فى شهورها الأولى .

« وبدءًا من موسم عام ١٩٥٤ بدأت فى الظهور عدة أفلام يتقمص بطلها شخصية ضابط ، كانت ذروتها فيلم رد قلبى لعز الدين ذو الفقار فى موسم عام ١٩٥٧ ، وكان من بينها فيلم (الله معنا) عام ١٩٥٥ ، ونهايتها تشير إلى زواج الضباط من بنات الأسر الأرستقراطية ممثلة العهد البائد كرمز لانتصار الثورة . ثم تداخلت الأمور ما بين أفلام تناول الثورة والأفلام الوطنية ، وهى أفلام الكفاح ضد الاحتلال والاقطاع مثل : (مصطفى كامل) ١٩٥٢ وكان قد منع من العرض قبل الثورة ، و (ضحايا الاقطاع) لمصطفى كامل البدوى ١٩٥٥ ، (سجن أبو زعبل) لنيازى مصطفى ، و (بورسعيد) لعز الدين ذو الفقار عام ١٩٥٧ ،(أرض السلام) لكمال الشيخ ١٩٥٧ ، و (الله أكبر) لإبراهيم السيد ١٩٥٩ ، (وطنى حبى) لحسين صدقى ١٩٦٠، و (عمالقة البحار) للسيد بدير عام ١٩٦٠ وهو عن حرب ١٩٥٦ . كما شاركت أفلام إسماعيل يس الكوميدية فى الجيش والبوليس والأسطول فى عرض صورة ساذجة للجيش المصرى ومخرج هذه السلسلة فطين عبد الوهاب كان ضابطًا مستقيلاً من الجيش » [3].

(١) أحمد عبد العال : مقال بعنوان (ثورة يوليو وثلاثون عاما من التاريخ) مجلة الفنون ، العدد ٢٠ ، السنة الخامسة ، مايو / يونية ١٩٨٤ م .

(٢) د. محمد القليوبى : مرجع سابق .

(٣) أحمد عبد العال : بعنوان (ثورة يوليو وثلاثون عاما من التاريخ) ـ مرجع سابق .

« وفى حدود الكثير من تلك الأفلام الوطنية ، فلم تكن تتمتع بروح نضالية حقيقية . فمنذ البداية ظهرت تلك الأفلام التى تستغل تواريخ الأحداث الكبرى فى مصر : حرب ٤٨ ـ ثورة ٥٢ ـ حرب ٥٦ استغلالاً تجاريًا يلغى الدلالة السياسية والوطنية لهذه الأحداث. ذلك أنها كانت فى إطار نفس الميلودرامات التقليدية السائدة فى السينما المصرية القديمة ، القائمة على المصادفة والمفاجآت الساذجة ، والعاجزة عن تنوير الوعى، وإتاحة الفرصة لفهم أفضل للواقع » [١].

ففى فيلم (أرض الأبطال) على سبيل المثال لنيازى مصطفى عام ١٩٥٢ وقد تم تصويره فى العريش بعد أشهر قليلة من الثورة ، وبإذن خاص من البكباشى جمال عبد الناصر . تناول الفيلم مسألة الأسلحة الفاسدة ، وتضمن عدة مشاهد عن الحرب تميزت بالهزال والارتجال ، وتطوع بطله فى فلسطين لدوافع بالغة الفجاجة تسىء للقضية كلها . كما أنها تسىء للشباب المصرى الذى دخل الحرب نتيجة إحساسه الواعى بالخطر . فالبطل يكتشف أن الفتاة التى يحبها هى عشيقة لوالده الباشا ، فيجن جنونه ويهرب من الحياة ، بالانخراط فى صفوف المحاربين ضد العصابات الصهيونية. وفى فلسطين ينفجر مدفعه نتيجة قذيفة فاسدة فيفقد عينيه ، وينتحر أبوه إحساسًا بالذنب تجاه ولده الذى قتلته الأسلحة الفاسدة ، وكان هو أحد مستورديها .

وفى فيلم (سجن أبو زعبل) لنيازى مصطفى عام ١٩٥٧ قدم المخرج قصة مفككة مكتظة بأحداث يعوزها المنطق ، وعلاقات مضطربة ، ومطاردات لسجين مظلوم أتيحت له فرصة الهرب، فيذهب إلى بورسعيد التى تبدو كمدينة بلا بشر لينتقم من الذين تسببوا فى دخوله السجن . ويظهر بالمدينة بعض الجنود الغزاة الذين لا نعرف لماذا جاءوا أو حتى لأى الدول ينتمون . ولم يعكس الفيلم أى وعى سياسى ، لكنه كان يجرى دائمًا وراء الإثارة. وقد أدخل المخرج بورسعيد قسرًا فى الأحداث واختار لفيلمه من البداية إسم سجن أبو زعبل .

وفى (حب من نار) لحسن الإمام عام ١٩٥٨ تستغل إحدى المصريات فتنتها لتستدرج جنود الغزاة لقتلهم ، وأهمل المخرج تمامًا مشاركة الشعب المصرى وأهل

---

(١) سمير فريد : ثورة يوليو والسينما فى مصر ، أهم المحطات والمراحل فى تاريخ السينما المصرية ، مجلة الفنون، السنة الخامسة ، العدد العشرين ، مايو / يونية ١٩٨٤ م .

ـ كمال رمزى : مرجع سابق .

مدينة بورسعيد فى المعركة . ورغـم ما يغلف موضـوع الفيلم من وهم بـالوطنية ، إلا أنه كان فى حقيقته صورة مـن صور البضاعة السينمائية الرائجة ، التـى تتخذ من عرض المفاتن وسيلة مضمونة للرواج الجماهيرى .

وفى عام ١٩٦٠ عرض فيلم (عمالقة البحار) لسيد بـدير وهو عن استشهاد جلال دسوقى ، وإسماعيل فهمى ، وجول جمال الطالب السورى بالكلية البحرية الذى أصر على خوض المعـركة مع زمـلائه المصريين عام ١٩٥٦ ، وأغرقـوا بارجة فـرنسية كبيرة بطوربيد صـغير . وكـان من الممكن أن يأتـى الفيلم على أرفع مستوى فنـى لولا انبهار صانعيه بما أتيـح لهم من إمكانات عسكرية بحـرية، فبالغوا فى تصويرهـا وتقديمها ، دون تركيز على المغزى السياسى والقومى والإنسانى للواقعة .

« ولم يسلم من ذلك الإطار إلا نماذج محدودة ، كان أبرزها فيلم (الله معنا) لأحمد بدرخان عام ١٩٥٥ .وقـد تدخل جمال عبد الناصر بنفسه ليسمـح بعرض الفيلم . فقد تم تصويره بعد قيام الثورة مباشرة ، ومنع من العرض ثلاث سنوات ، حتى عرض على رئيس مجلس قيادةالثورة وشاهده ـ وكما قيل ــ دهش من كذب الإشاعات التى كانت تتردد بشأنـه، وأمر بعرضـه ، وحضر بنفسه حفـل الإفتتاح فى سينما ريفولى يوم ١٤ مارس ١٩٥٥، وكان هذا هو أول فيلم يحضره جمال عبد الناصر » [١].

الفيلم كتب قصته إحسان عبد القدوس ، وفيـه يصور ضابط مصرى مبتور الذراع من حرب فلسطين وهـو مصمم على تعقب المجرمين الـذين تسببوا فى كارثـة الأسلحة الفاسدة ، والضابط على عـلاقة حب بابنة عمه الباشا ، الثرى الـذى ساعده ، وهو ابن أخيه الفقير، ليلتحـق بالكلية الحربية ، لكنـه أحد المشاركين فى إتمام صفقـة الأسلحة . ويتـوصـل الضـابــط وزمـلاؤه إلى مـرتكـب الجريمـة بـدءًا مــن الملـك ، ومـرورًا بالحاشية،والباشوات ، وعمه أيضًـا . وينتهى الأمر بالباشا إلى الاعتقال عند قيام الثورة، وانفجار قنبلة من تلـك الأسلحة الفاسدة كانت فى يده ، عند محاولتـه الهرب بالوثائق

---

(١) أحمد عبد العال : مقال بعنوان (ثورة يوليو وثلاثون عاما من التاريخ ـ مرجع سابق) .

سمير فريد : مقال بعنـوان (السينما الروائية) المجلد الرابع عشر ، الفنون والآداب ، إشراف بـدر الدين أبو غازى ، الفصل الخامس مـن المسح الاجتماعى الشامل للمجتمع المصرى ١٩٥٢ ــ ١٩٨٠ ، المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية .

سمير فريد : بحث بعنـوان (السينما والدولة فى الوطن العربـى) ، مركز دراسات الوحدة العـربية ، مكتبة المستقبلات العربية البديلة ، الفنون والآداب كعناصر وحدة وتنوع فى الوطن العربى ، ١٩٨٥ م .

والمستندات وموته ، مما سيؤدى بالطبع إلى زواج الضابط من إبنة عمه ، تلك الزيجة التى كان الأب لا يحبذها .

تلك العلاقة بين الضباط الفقراء ، وبنات الأثرياء ، كانت موضوعًا لفيلم آخر هو « (رد قلبى) عام ١٩٥٧ لعز الدين ذو الفقار ، الذى يتعرض لانجى إبنة الباشا التى تحب ابن الجناينى . ولم يكن مقدرًا لقصة الحب هذه أن تنتهى بالزواج ، لولا قيام الثورة التى كلفته بالإشراف على مصادرة أملاك الباشا ، ومع قوانين الإصلاح الزراعى الأولى تنهار طبقة كبار الملاك وتنتهى قصص الحب بين الفقراء والأغنياء بالزواج » [1].

فى الفيلم الأول (الله معنا) لم يتم تناول مأساة ضياع فلسطين عام ١٩٤٨ إلا بوجهة نظر محدودة الأفق ، ترجع السبب الأول فى وقوعها إلى صفقة الأسلحة الفاسدة. وفى الفيلم الثانى ، لم تجد السينما فى قوانين الإصلاح الزراعى الأولى ، ومصادرة الممتلكات ، وثورة يوليو سوى الوسيلة المثلى لزواج الفقراء من الأغنياء . مما يعنى أنه حتى فى حدود هذين النموذجين الجيدين سينمائيًا كانت وجهة النظر الموضوعية السينمائية قاصرة إلى حد كبير . وبدا من خلالها اهتمام صناع الفيلمين بابراز سوء أحوال ما قبل الثورة ، تبريرًا لقيامها ووجودها فى الحياة المصرية .

والنموذج الثالث هو (أرض السلام) لكمال الشيخ عام ١٩٥٧ . حيث يتعرض الفيلم لبقايا قرية هى دير ياسين التى تعرضت للمجزرة الشهيرة ، حيث يوجد بعض من أهلها الذين نجوا ، وحيث يدخل إليها ثلاثة فدائيين مصريين لتدمير أحد مستودعات العدو للذخيرة . ويستشهد إثنان منهم ، وتقوم فتاة فلسطينية بحماية الفدائى الثالث ، حتى يشترك المصريون والفلسطينيون فى رصد المكان وتنفيذ العملية . والفيلم يقدم صورة جيدة للنضال المصرى الفلسطينى .

ومن الأشياء الملفتة للنظر ، إنه فى نفس هذه السنوات الأولى من عمر ثورة يوليو ، استطاع عدد غير محدود من المخرجين ، أن يقدموا مجموعة جيدة من الأفلام ، على الرغم من استمرار سيادة الأفلام التجارية الاستهلاكية أمثال (الحب بهدلة ، الحموات الفاتنات، فالح ومحتاس ، شرف البنت ، ، أحبك يا حسن ، سجن العذارى ، وقبلنى فى

---

(١) محمود قاسم : مقال بعنوان (البطل فى سينما عز الدين ذو الفقار) ، سينما ١٩٨٢ ، إدارة السينما بالثقافة الجماهيرية .

الظلام) . وتميـزت أعمالهم بالاتقـان والجدية . ولكنهـا ظلت فى إطـار تناول أوضـاع اجتماعية ، أو تقاليد وعادات سائدة ، حيـث يتيسر انتقاد تلك الأوضاع دون الاصطدام بالسلطـة الجديدة التـى كانـت قد بـدأت تكشر عن أنيـابها ، وان لم تكن قـد اتضحت هويتها كاملة بعد .

من هؤلاء المخـرجين برز صلاح أبو سيـف الذى قدم عام ١٩٥٣ ريـا وسكينة ، ثم الوحش عـام ١٩٥٦ ، عن حوادث حقيقية استخرج منها دلالاتها الاجتماعيـة . ثم قدم أحد أهـم أفلامه شبـاب إمرأة عام ١٩٥٦ . وعام ١٩٥٨ قـدم صلاح أبو سيـف فيلم الفتوة، الذى يحلل فيه البناء الداخلى للمجتمع الـرأسمالى ببساطة وعمق وبراعة فنية . ثم كـان له تنـاوله لعـدة قصص لاحســان عبد القـدوس ، ثم تبعهـا بفيلم بين السماء والأرض عام ١٩٥٩ . وكـانت تجربـة فنية جديـدة من حيـث اختيار المكـان . وفى عام ١٩٦٠ قدم بـداية ونهايـة عن روايـة نجيب محفـوظ ، ويتناول عـالم نجيب محفـوظ المرتبط بالطبقة المتوسطة فى أحياء القاهرة الشعبية .

كان هناك أيضًا المخـرج توفيق صالح الذى قدم درب المهـابيل عام ١٩٥٥ . وقدم يـوسـف شـاهين صراع فى الـوادى عــام ١٩٥٤ . حيـث تنـاول الصراع بين الاقطـاع والفلاحين، ثم أحد أهـم أفلامه باب الحديد ١٩٥٨ ، وبعده جميلـة الجزائرية المناضلة ضد الاحتلال الفرنسى للجزائر .

وشـارك مخرجون آخـرون فى تلـك الفترة فى هذا العـرض الناجـح لأفـلام الواقـع الاجتماعى المصرى . ومنهـم هنرى بركات الـذى قدم عام ١٩٥٩ دعاء الكـروان ، عن رواية د. طه حسين . وانتقـد من خلاله جمود تقـاليد وعادات الصعيد . وقـدم عاطف سالم الحرمان ١٩٥٣ ، جعلونى مجرمًا عام ١٩٥٤ ، إحنا التلامذة ١٩٥٩ ، وصراع فى النيل ١٩٥٩ . أما كمال الشيخ فقد قدم حيـاة أو موت عام ١٩٥٤ ، وأرض السلام عام ١٩٥٧ عن قضية فلسطين . وإلى جانـب هؤلاء المخرجين الذين تميزوا فى أفـلام الواقع الاجتماعى ، برزت أسماء أخرى كعز الدين ذو الفقار وأفلامه الرومانسية ، وفطين عبد الوهاب وأفلامه الكوميدية .

والغرض من ذلك التوثيق لأفلام هؤلاء المخرجين فى تلك الفترة هو :

١ ـ أن يكون دلالة فى حد ذاتها ، لكون تلك السنوات ، هى سنوات من السينما المثمرة ، ولم تكن سنوات عجافا فى تاريخ الإنتاج السينمائى المصرى ، قدمت أثناءها نماذج، يدخل بعضها فى نطاق كلاسيكيات الفيلم المصرى .

٢ ـ وهذا التـوثيـق ، هو دلالـة أخـرى ، على وجود مخرجين مصريين فى تلـك الفترة ، قادرين بما لهم من قدرات فنية ، ورؤيـة اجتماعية عميقة ، على خوض غمار أفلام الواقـع السياسى والاقتصادى المصرى . وكـان لبعدهم عن هـذا المجال تفسيرات متعددة ، ربما تعلق بعضها بالمناخ السائد، مـن حيث قدر الأمان ، وهامش الحرية المتاح للفنان.

٣ ـ كما أن هذا التـوثيق للمرة الثالثـة مع مجمل قوائم الإنتـاج السينمائى فى مصر من عام ١٩٥٣ حتـى عام ١٩٦٠ ، يـؤكد « أن الثـورة وحتى عـام ١٩٦٠ لم تكن قـد حددت بعد علاقتها بالسينما المصرية ، بحيـث بات وجود تلك الثورة على الشاشة كتحول سياسى واقتصادى واجتماعى غيرملموس » (١).أو بمعنى آخر « إن النظام الثورى قد أثبت عجـزه عن استغلال الإمكانات السياسيـة للسينما باعتبارها أداة للتغيير الاجتماعى . وتبعًا لـذلك فقد تخلى عن تفكيره المبكر لبنـاء سينما سياسية رسمية ، وارتضـى أن تستمر تقاليـد العهد القديـم فى مجال السينما . أى أن تظل الرؤيـة لها مدارها أنها مشروع تجارى ، يستهدف تحقيـق الربح السريع بـانتاج أفلام يقصد بها الترفيه عن الجماهير ، والتصدير إلى العالم العربى » (٢).

ومما يـزيد مـن حدة إدانة هـذا الموقف السلبى للنظـام الثورى الجديـد ، أن أفلام الواقع الاجتماعى المصرى التى سبق التنويه عنها لكبار المخرجين المصريين ، (كان لها ارتباطها بالمشاكل الاجتماعية الحقيقية ، وكان نقـدها يتسم بروح نقدية لاذعة ، تحلق بها من نفس منطلق المثل الذى ينادى بها النظام . وكان مجرد التعرض للواقع المصرى ، هو فى حد ذاته محاولة للاقتراب من السياسة فى مصر المعاصرة فى ذلك الوقت (٣).ولكن حتى فى تلك الحدود ، لم يتنبـه النظام لاستقطاب ذلك الاتجاه ودعمه ، وتـأكيد وجوده كتيار غالب فى السينما المصرية .

إلا أن ذلك الاتجاه لم يجد من الحركة النقدية والفكـرية والفنية ، أو حتى من النقاد أو الصحفيين المرتبطين بثورة يوليو إيمانا بها أو مسايرة لها ، باعتبارهم أكثراستيعابًا

---

(١) أحمد عبد العال : مقال بعنوان (ثورة يوليو وثلاثون عامًا من التاريخ) ـ مرجع سابق .

(2) Baker, Raymond William. Egypt In Shadows. Films and the Political Order. American Behavioral Scientist, Vol. 17, No.3, Jan./ Feb. 1974, Sage Publications Inc.

(3) Baker, Ibid,

للقيم المهيمنة أو القيم الجديـدة المطلوب طرحها . لم يجد ما يؤكد وجـوده أو ما يدعمه كتيار غالب فى السينما المصرية .

غير أن الرصد الموضـوعى ـ فى ذات الوقـت ـ للتجديد فى البنيـات المؤسسية الفنية والثقافية عمـومًا والسينمائيـة بوجـه خاص ، ومحاولـة استقراء وظيفـة هذه الأبنيـة الثقافية ، يؤكـد الاهتمام الملموس بصناعة السينما ، بل ويشير إلى نوع مـن التوجه إلى تمهيد الطريق أمام سينما جيدة. إذ أن مفهوم إنشاء أبنية مؤسسية جديدة يخلق تقاليد متماسكة ومنسجمة ، يدرك أى نظام ضرورة وجودها لتواكب ممارساته .

ورغم غياب الوثـائق الشارحة لطبيعة أهداف ووظائف هـذه الأبنية ، التى يمكن أن تكشف عن الإسهام الواعى بدورها ، إلا أن ملاحظة مجال نشاطها فى مقارنة مع القيم السائدة وقت ذاك، وكذلك خصوصية تحركها ، يحدد الاتجاه الوظيفى لها ، ، وتأثيرها على المسار الإبداعى ، ونوعية الأعمال السينمائية .

وإن كـان نظام إنشـاء هذه الأبنيـة المؤسسية يحكمـه التوالـد الزمنـى فى مراحلـه المختلفة ، إلا أن الثابت تاريخيًا أنه قد كانت هناك محاولات لاحتواء النشاط السينمائى، داخل إطار هيكلى ، يسهل للنظام الحاكم قدرة السيطرة عليه .

ويمكن أن نجمل رصد إنشاء هذه الأبنية المؤسسية الجديدة تاريخيًا فيما يلى :

١ ـ « فى عام ١٩٥٥ تـم إنشاء مصلحة الفنون : وقد قـامت هذه المؤسسة بـانتاج عدة أفلام تسجيلية قصيرة ، وأنشـأت (نادى الفيلم المختار) فى حديقة قصر عـابدين ١٩٥٦ . وفى هذا النادى تجمع كل هواة السينما فى مصر ، وكان بمثابة مكان لصقل مواهبهم . ولاشك أن هذا التجمع الذى كان يتم اختيار برامجه ونشاطه تحت مظلة مشروعة مـن النظام ، قـد طرح تيـارًا جديـدًا، وفقًا لاختيـاراته الفنيـة والفكريـة لبرامجه.

٢ ـ فى عـام ١٩٥٧ أنشأت الدولة مـؤسسة دعم السينما ، فكـانت أول مؤسسة عـامة للسينما فى مصر والوطن العـربى . وتحددت أهم أهدافها ، فى رفـع المستوى الفنى والمهنى للسينما ، وتشجيع عرض الأفلام العربيـة داخل وخارج البلاد ، واقراض المشتغلين بـالإنتـاج السينمائى الهادف ، ومنـح جـوائز لـلانتـاج السينمائى والمشتغلين بـه . ثم تحولـت هذه المؤسسـة إلى المؤسسة المصريـة العامـة للسينما لتحقيـق نفـس الأهـداف . وكـان لها انجـازاتها فى مجال الاشتراك المصرى فى

المهرجـانات السينمائيـة الدوليـة ، وإقامـة أسابيـع الأفلام المصريـة فى الخارج ، والأجنبية فى مصر ، واقراض الإنتاج الجيد ، وإقـامة المسابقات ذات الجوائز المالية لأفضل إنتاج سينمائى . بـل وبدأت دورًا تثقيفيًا ، يعكس رأيـًا فى المستوى السائد للسينما ، حين تعاونت مـع المؤسسة المصرية للتأليـف والترجمة والنشر فى ترجمة الكتب التى تناولت حرفية السينما ، وأصدرت خمسة وعشرين كتابًا » [1].

وقد واكب تلك المؤسسات السينمائية الجديدة فى مصر ، فى الخمسينيات ، « إنشاء المجلس الأعلى لرعـاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، الذى كـانت السينما إحدى مهامه . وأوكلت إليـه مهمة تنسيق جهود الهيئات الحكومية وغير الحكـومية العاملة فى ميادين الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، وكانت من بين مسئولياته ، ابتكار وسائل تشجيع العاملين فى تلك الميادين ، والبحث عن الوسائل التى تؤدى إلى تنشئة أجيال من أهل الآداب والفنون ، يستشعـرون الحاجة إلى إبراز الطابع القومـى فى الإنتاج الفكرى المصرى بشتى ألوانـه ، ويعملون على التقارب فى الثقافـة والذوق الفنى بين المواطنين ، بما يتيح لـلأمة أن تسير مـوحدة فى طريـق التقدم ، محتفظـة بشخصيتها ، وطـابعها الحضارى المميز .

٣ ـ فى ٢٢ فبراير عـام ١٩٥٨ أضافت حكومـة الثورة إلى وزارة الإرشاد القومـى مهمة الثقافة، وتحول اسمها إلى وزارة الثقافة والإرشاد القـومى . وتولى تلك الوزارة من نـوفمبر عام ١٩٥٨ إلى سبتمبر عـام ١٩٦٢ ثـروت عكاشـة ، وكـان أحد ضبـاط الثورة، الذيـن توفر لهم قدر كبير مـن وضوح الرؤية فى المجـال الثقافى ، وقرر أن يأخذ على عاتقه مهمة ربط السياسة الثقافية ، بالخطة الشاملة للتنمية » [2].

٤ ـ فى عام ١٩٥٩ تم إنشاء المعهد العالى للسينما ، كمؤسسة تعليمية فنية ، تتولى إعداد الكوادر السينمائية الجديدة فى مجالات تخصصاتها المختلفة . واستقدم لهذا المعهد بعض الخبراء والأساتذة الأجانب ، إلى جانب بعض السينمائيين المصريين للتدريس

---

(١) سمير فريد : مقال (السينما الروائية) ، مرجع سابق .

سمير فريد : مقال (السينما والدولة فى الوطن العربى) ، مرجع سابق .

عبد المنعم سعد : موجز تاريخ السينما المصرية ، مطابع الأهرام التجارية ١٩٧٦ ، ص ٤٣ .

د. ثروت عكاشـة : مذكراتى فى السياسة والثقـافة ، مكتبة مدبولى ، جزء أول ١٩٨٨ ، انظر من ص ٥٣٢ ، ٥٣٤ .

(٢) د . ثروت عكاشة : مرجع سابق ـ ص ٤٧٢ ، ٤٧٣ .

سمـير فـريـد : مقال (السينما الروائية) مرجع سابق .

به . وبإنشاء هذا المعهد ، صار حضور الدولة فى النشاط السينمائى واضحًا ، وتعدى أمر التشجيع إلى مرحلة صياغة كيانات بشرية جديدة تعتبر ارتكازًا لها فى توجهاتها ، بما تملكه من ثقافة وتقنية متطورة .

تلك كانت الأبنية الجديدة التى أقامتها الثورة فى فترة الخمسينيات فى مصر . وهى تشير إلى وعى وإدارك بدور الهيئات الفنية والثقافية فى حياة الشعب . ومن خلالها يمكن أن نلمح اهتمامًا وتوجهًا لفن السينما ، إلى جانب الاهتمام المماثل بالكتاب ، والراديو ، والمسرح ، والفنون التشكيلية ، وغيرها .

وليست تلك الأبنية هى الجانب النهائى فى سلسلة اهتمام الدولة بذلك الفن . بل إنه فى تلك الفترة المبكرة أيضًا فى حياة ثورة يوليو فى مصر ، إتخذت بعض الإجراءات لتضمن تحديد الأطراف المشاركة فى الظاهرة السينمائية . إذ تنبهت الحكومة إلى الدور الذى يمكن أن تلعبه الرقابة على المصنفات الفنية ، وخاصة فى مجالى المسرح والسينما . فما كان منها إلا أن ألغت لائحة التياترات والمسارح التى صدرت فى مصر فى بداية هذا القرن فى ١٢ يوليو عام ١٩١١ ، وهى اللائحة التى أشرفت سلطات الاحتلال البريطانى فى مصر على تقنين بنودها ، خوفًا من تصاعد الروح الوطنية بفعل الأعمال الفنية . فى ذلك الوقت لم تكن السينما فى ذهن واضعى اللائحة ، لكن ذلك لم يحل مستقبلاً دون تطبيق أحكامها بطريق القياس على السينما . وبقيت تلك اللائحة هى المهيمنة على الحياة الفنية فى مصر ، لمدة تقترب من خمسة وثلاثين عامًا ، حتى أصدرت إدارة الدعاية والارشاد التابعة لوزارة الشئون الاجتماعية فى فبراير عام ١٩٤٧ تعليمات خاصة بالرقابة على الأفلام ، لا تعتبر تعديلاً لتلك اللائحة لكنها كانت فى واقع الأمر لا تعدو أن تكون مكملة لأحكامها ، ومقننة لما جرى عليه العمل رقابيًا ، تحت امرة وزارة الداخلية .

« انقسمت هذه التعليمات إلى شقين . أولهما خاص بالناحية الاجتماعية والأخلاقية، ويشتمل على ثلاثة وثلاثين محظورًا ، والثانى خاص بناحية الأمن والنظام العام ، ويشتمل على واحد وثلاثين محظورًا . وقد ساهمت تلك المحظورات المتعددة فى انصراف السينما المصرية عن تناول موضوعات كثيرة » [1].

---

(١) تعليمات الرقابة فى فبراير ١٩٤٧ ـ إدارة الرعاية والإرشاد الاجتماعى بوزارة الشئون الاجتماعية.
مصطفى درويش ـ محاضرة (رقابة وسينما وأشياء أخرى) ، مقدمة لى المركز الثقافى الفرنسى بالقاهرة .
سمير فريد : السينما والدولة فى الوطن العربى ـ مرجع سابق .
كلود ميشيل كلونى : مقال بعنوان (الظلال والأطياف فى قاموس السينما العربية)،كتاب الهلال نوفمبر ١٩٨٧م.

وبعد ثلاث سنوات فقط من قيام الثورة ، تم نسخ لائحة التياترات والتعليمات الرقابية لعام ١٩٤٧ بموجب القانون رقم ٤٣٠ لسنة ١٩٥٥ لتنظيم الرقابة على الأشرطة السينمائية ولوحات الفانوس السحرى والأغانى والمسرحيات والمونولوجات والأسطوانات وأشرطة التسجيل الصوتى . فهل أتى هذا القانون بجديد يخدم فن السينما فى مصر ؟

وفى استعراض سريع لبعض أحكام هذا القانون« نجد أنه يحدد أن ترخيصًا يسرى لمدة سنة من تاريخ صدوره بالنسبة إلى التصوير ، ولمدة عشر سنوات بالنسبة إلى العرض ، يجب أن يصدر حتى يتسنى اتمام العمليتين التصوير والعرض ، وأنه يجوز للسلطة القائمة على الرقابة ، أن تسحب بقرار مسبب الترخيص السابق إصداره فى أى وقت ، إذا ما طرأت ظروف جديدة تستدعى ذلك . كما حدد القانون العقوبات التى توقع على من يخالف أحكامه ، وهى تتراوح بين الحبس والغرامة ، ومصادرة الأجهزة والآلات التى استعملت فى ارتكاب المخالفة » [1].

ومما جاء فى المذكرة الايضاحية له (أن الأغراض المقصودة من الرقابة ، هى المحافظة على الأمن والنظام العام ، وحماية الآداب العامة ومصالح الدولة العليا) .

ومما سبق يتضح أن الإدارة هى الجهة صاحبة الولاية وممارسة الرقابة ، وأنه لا حد لسلطتها التقديرية فى هذا الخصوص ، سوى أن يكون قرارها متسمًا بمراعاة حسن الآداب واحترام النظام العام ، وحماية مصالح الدولة العليا .

هذه السلطة للرقابة فى تقدير الاتفاق من عدمه مع الآداب واحترام النظام العام وحماية مصالح الدولة العليا ، هى فى الواقع مقيدة للفنان ، الذى لا يعلم على وجه التأكيد مدى احترامه للنظام العام من وجهة نظر ممثل النظام العام أى الرقابة . كما أن مصالح الدولة العليا هى الأخرى متغيرة ، ولا تثبت على حال ؛ ويجب أن يتفق عمله الفنى قبل وأثناء وبعد التصوير مع تلك المصالح ، وإلا دخل فى عداد أعداء المجتمع ، ويعاقب بالحبس والغرامة والمصادرة .

وبالتالى فهذا القانون كان يتعامل مع السينما بكثير من التحفظ والاحتراس بل والخشية، ولم يوفر فى الحقيقة حرية الابداع لصانعيها ، سواء قبل أو بعد اتمام العمل الفنى.

---

(١) القانون رقم ٤٣٠ لسنة ١٩٥٥ لتنظيم الرقابة على الأشرطة السينمائية ولوحات الفانوس السحرى والاغانى والمسرحيات والمونولوجات والاسطوانات وأشرطة التسجيل الصوتية .

كان هـذا هوالحال الذى كـانت عليه سينما سنوات الثـورة الأولى سواء من نـاحية موقف السينما من جملـة أحداث تلك السنـوات ، أو من ناحيـة موقف النظـام الثورى الجديد من السينما كأبنية ، وكرقـابة ، وكنتاج فنى . أى كأفلام ، كـانت نتاجًا للسينما الروائية المصرية، فى تلك الفترة المبكرة من حياة ثورة ٢٣ يوليو .

ثالثا : الأبنية السياسية وضرب الديموقراطية وبذور سينما الخوف :

فى الثامن عشر مـن شهر يناير عام ١٩٥٣ ، أصدر النظـام الثورى الحاكم فى مصر قانـون حل الأحزاب السيـاسية . وعرفـت بعده مصر فى الخمسينيات ، شكـل التنظيم السياســى الواحد . هذا الشكـل الذى تمثل فى هيئـة التحرير ، ثم فى الاتحاد القـومى ، وامتد بعد ذلك عبر الستينيات والسبعينيات ممثلاً فى الاتحاد الاشتراكى العربى .

فى تلك المرحلـة ، كانت مصر تمر بما يمكن أن نطلـق عليه بين مراحل تطـور النظام السياسى المصرى « بـالمرحلة الثورية نسبـة إلى ثورة ٢٣ يوليو ، أو المرحلـة الناصرية نسبة إلى دور الرئيس عبد الناصر » [1].

وقد ارتبطت السمات الـرئيسية لنظام الحكم فى الخمسينيـات ، بكثير من الظروف التاريخية المواكبـة لحركة الجيش فى ٢٣ يوليـو ١٩٥٢ ، وتطور وقائعها وأحـداثها فى السنوات التاليـة ، مما طرح آثاره بعد ذلـك على خيارات النظام الحاكم مـن حيث شكل النظام السياسى القائم ، وكذلك أبنيته السياسية .

« كانت أهم سمات هذه الحركة ثلاث:

١ ـ إنها حـركة عسكريـة قوامها رجال عسكـريون ، وأداتها تنظيم عسكـرى (تنظيم الضبـاط الأحرار) ، ولم يكـن ضمن عنـاصرهـا شخصيات مـدنية . كما لم تقـم بتخطيط مسبـق ، أو تعاون مشترك ، مـع حزب أو حركـة سياسـة مدنيـة خارج الجيش.

٢ ـ أنها حركة سرية ، قامت بعمل انقلابى ضد نظام الحكم القائم وقتذاك . وقد أثر ذلك على أنماط السلـوك السياســى لقادتها فيما بعـد ، وهم فى الحكـم ، وبالـذات فيما يتعلق بعنصر الأمن .

---

(١) د. على الدين هلال وآخـرون : النظام السيـاسى المصرى وتحديـات الثمانينيات ١٩٥٢ : ١٩٨٢ ، مكتبة نهضة الشرق ، جامعة القاهرة ، طبعة ثانية ، ١٩٨٦ ، ص ١٨ .

٣ ـ أنها لم تمثل تنظيمًا أيديولوجيًا موحدًا ، ولم يكن هناك عقيدة سياسية واحدة تربط القائمين بها ، سوى بعض الشعارات العامة التى تبلورت فيما بعد فى المبادئ الست. يؤكد ذلك أن الحركة ضمت بين قياداتها عناصر مختلفة أيديولوجيًا وفكريًا.

وقد انعكست تلك الخصائص لتنظيم الضباط الأحرار ، على شكل وسمات نظام الحكم الذى تبلور بعد عام ١٩٥٢ . من هذه السمات الخلافات التى حدثت على القمة حول السياسات ، ومسار الحكم ، والتى أدت إلى تصفيات داخل مجلس قيادة الثورة . ومنها وقوع النظام فى صدام مع القوى السياسية الشعبية ، التى مثلت التيار الرئيسى للحركة الوطنية فى ذلك الوقت ، وبالذات الوفد وحركة الإخوان المسلمين . ومنها الاهتمام بعنصر تأمين النظام » [١].

وكان من الطبيعى فى هذا الإطار أن تتعدد أجهزة الأمن التى تراقب بعضها ، كما كان من الطبيعى أن تعلو أسهم تلك العناصر التى ارتبطت بهذه الأجهزة ، وتدربت فيها، وكانت تلك هى الجذور الأولى لمراكز القوى فى الحياة السياسية المصرية ، تلك التى استشرت فى نهاية الخمسينيات والستينيات ، والتى لم تجرؤ السينما على الاقتراب منها حتى انتهت المرحلة الناصرية ، وأعطى الرئيس أنور السادات الضوء الأخضر لادانتها بعد حركة ١٥ مايو ١٩٧١، أو كما أطلق عليها ثورة التصحيح وتصفية مراكز القوى.

وقد شهدت مصر فى فترةالخمسينيات مولد اثنين من الأبنية السياسية هما هيئة التحرير، والاتحاد القومى. وبإلقاء الضوء على المناخ الذى نشأت خلاله كل منهما ، وعلى نظرة القيادة لمهمة الأبنية السياسية فى تلك الفترة من تاريخ مصر لكفيل ، بتبين كيف تراجعت فى وجودهما الممارسة الديمقراطية لكافة فئات الشعب .وكيف بدأ المثقفون فى ممارسة نوع من السلبية تجاه القيادة الثورية ، مقدمين الولاء السياسى وليس المشاركة الفعالة فى تطوير المجتمع ، وكان السينمائيون رافدًا هامًا من روافد هؤلاء المثقفين المنسحبين .

أنشئت هيئة التحرير فى يناير عام ١٩٥٣ عقب حل الأحزاب السياسية . وفى تلك الفترة كان عبد الناصر يتحدث كثيرًا فى خطبه عن الديموقراطية والوحدة الوطنية . وفى

---

(١) د. على الدين هلال ، وآخرون : تجربة الديمقراطية فى مصر ١٩٧٠ ـ ١٩٨١ ، مكتبة نهضة الشرق ، جامعة القاهرة ، طبعة ثالثة ١٩٨٦ ، ص ٢٧ ، ٢٨ .

خطاب لـه فى المنصورة بتاريخ ٩ أبـريل ١٩٥٣ ذكر أن « هيئـة التحرير ليست حـزبًا سياسيـًا يجر المغانم على الأعضاء ، أو يستهـدف شهوة السلطان والحكـم ، وإنما هى أداة لتنظيم قـوى الشعب وإعادة بنـاء مجتمعه ، على أسس جـديدة صـالحة أسـاسـها الفرد . وفى خطاب آخر ، شبه عبد الناصر هيئة التحـرير ، بالمدرسة التى سوف يمارس فيها الشعب ويتعلم كيف ينتخب ممثليه .

لقد كـان الاعتقاد السائد لدى الحكـام الجدد فى مصر ، أن الشعب ليس مهيئـاً بعد للحياة الديمقراطية . وكـانت مرحلة هيئة التحرير هى المرحلـة الانتقالية فى حياة ثورة يوليـو،أو مرحلـة إقرار القانـون والنظام ، والتـى كان هدفهـا تثبيت دعـائم النظام فى مواجهة معارضـة متعددة المصـادر والاتجاهات » [١].

« وفى ١٦ يناير ١٩٥٦ أعلـن عبد الناصر نهاية مـرحلة الانتقال ، وطرح الـدستور الجديد للاستفتاء ، وتبعـًا له ظلت الأحزاب السياسية غير مصرح بها . وبـدلاً من هيئة التحريـر ، نص الدستـور على تنظيم جديـد هو الاتحاد القومـى ، ليكون هو البـوتقة السياسية التى ينخـرط فيها الشعب بكل طبقاته . ويمكـن اعتبار الاتحاد القومى أول مواجهة جادة للنظـام الجديد مع قضية بناء تنظيم سياسى شعبـى . وساد خلال تلك الفترة التى امتدت حتى صدور القوانين الاشـتراكية ، والميثاق ، وبناء الاتحاد الاشتراكى العربى فى الستينيات ، ساد ما سمى بفلسفة الاتحاد القومى ، والاشـتراكية الديمقراطية التعاونية . وكان الاتحـاد القـومى يمثل فى فكر عبد الناصر الشـعـب بأسره ، حتى أطلق على تلك المرحلة بالمرحلة الشعبية فى التاريخ المصرى .

وقد نشأت هيئة التحرير ، والاتحاد القومى ، فى مناخ سياسى يتميز باتجاه واضـح إلى تقويـة الحكومـة المركزية ، وإلى تـركيز السلطـة . وبالتالى لم يكـن غريبـًا أن يتجه اختيار النظام، نحو صيغة التنظيم السياسى الواحد وليس صيغة تعدد الأحزاب . ومن خلالها أصبح شغل الحكومة الشاغل ، هوالحصول على تأييد الشعب والموظفين للبرامج الحكـومية ، ومـن خـلالها سمح بحـرية نسبيـة فى التعبير عـن الآراء ، ومعظمه كـان

---

(١) د. على الـديـن هـلال ، وآخـرون : مصر فى ربـع قـرن ـــ دراسـات فى التنميـة والتغير الاجتماعـى تطـور الايديولوجية الرسميـة فى مصر : الديمقـراطية ، والاشتراكيـة ، معهد الانماء العـربى ، طبعـة أولى ، بيروت ١٩٨١ ـ ص ١٢٧ ، ١٢٨ .

يتجه إلى نواحى التطبيق وحدها أو إلى قضايا الإدارة ، كما أن الانقسامات وجماعات الرأى لم يكن مسموحًا بها»[1].

فى هذا الإطار أيضًا لم يكن هناك مجال للصراع السياسى فى عملية اتخاذ القرار ، وسادت نظرة ترى ، أن السياسة ما هى فى جوهرها إلا مجموعة من المشكلات الإدارية، وأن الخلاف يمكن أن يدور حول هذه المشكلات ، وحول رفع مستوى الأداء ، ولكن دون أن يتطرق إلى الاختيارات والأولويات نفسها . وهكذا تبنى النظام مفهومًا اندماجيًا وليس مفهومًا تنافسيًا للمجتمع السياسى .

من ذلك يتضح كون تلك الأبنية للثورة (جبهة التحرير ، والاتحاد القومى) لم تكن مكانًا حقيقيًا للممارسة الديمقراطية من جانب فئات الشعب المختلفة والمتحدة كما نص على ذلك بيان إنشائها ، خاصة بيان إنشاء الاتحاد القومى . ولم يسمح النظام السياسى بممارسات سياسية ، تحقق المشاركة الحقة خارج هذين التنظيمين . واللذين أحتكر العمل فيهما الضباط الأحرار ، والعسكريون بصفة عامة ، وتقلص دورهما فى النهاية ليصبحا فرعًا آخر من فروع الحكومة .

« وربما ساعد على ذلك الانسحاب الشعبى الحقيقى ، من ممارسة المشاركة السياسية من خلال تلك الأبنية السياسية الأولى للثورة . تلك الطبيعة الفوقية التى نشأ البناءان من خلالها ، فتكون الاتحاد القومى بقرار من رئيس الجمهورية ، الذى حدد بمراسيم تصدر عنه عضوية أجهزته المركزية ، وكان هو نفسه رئيسًا للاتحاد القومى. وسيطرت مجموعة الضباط الأحرار على عملية صنع القرار فيه ، وتولت مناصبه الرئيسية ، مع مشاركة محدودة من المدنيين فى تلك المناصب العليا » [2].

تلك الطبيعة الفوقية فى إنشاء التنظيمين ، والدعوة للمشاركة من خلالهما عن طريق الشروط التى تحددها السلطة ولم تضعها الجماهير بنفسها ، وهيمنة العسكريين على

---

(١) د. نزيه الأيوبى ، وآخرون (مصر فى ربع قرن) دراسات فى التنمية والتغير الاجتماعى ،تطور النظام السياسى والإدارى فى مصر ١٩٥٢ : ١٩٧٧ ، معهد الإنماء العربى طبعة أولى ، بيروت ١٩٨١ ص ٦٧ ، ٦٨.

- Baker, Raymond William . Egypt's Uncertain Revolution Under Nasser and Sadat, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1978, P 47.

(٢) د. أسعد عبد الرحمن : الناصرية البيرقراطية والثورة فى تجربة البناء الداخلى . مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت، لبنان ، طبعة ثانية ١٩٨١ ، ص ٨٣ .

المناصب الرئيسية فيهما ، وتقلص المشاركة السياسية الحقيقية من خلالهما ، « جعلت منهما تنظيمات ورقية ، افتقدت القدرة على الحركة المستقلة أو المبادرة الذاتية ، ونظر إليها المواطنون على أنها جهاز آخر من أجهزة السلطة ، وأنها قنوات للاتصال من جانب واحد (من أعلى إلى أسفل) ، بل نظر إليها أحيانًا على أنها أدوات للرقابة والضبط . وكان من شأن ذلك أن هذه المؤسسات لم تتمكن من أن تصبح أدوات للمشاركة ، أو قنوات للتعبير عن المطالب ، أو لتمثيل التيارات السياسية المختلفة » (١).

وقد واكب بناء تلك الأبنية السياسية فى الخمسينيات تطورات أخرى ، ساهمت فى ترسيخ ذلك الانصراف الجماهيرى عن المشاركة فى العمل السياسى ، وبالتالى فى ضرب الديموقراطية كان منها :

١ ـ مركزية السلطة :

« التى جعلت القدرة على اتخاذ القرار السياسى حكرًا على رئيس الجمهورية جمال عبد الناصر ، إلى جانب تلك الحلقة الضيقة المحيطة به ، والمنتقاه من بين أعضاء تنظيم الضباط الأحرار ، وأعضاء اللجنة التنفيذية للتنظيم السياسى . وقد ارتبط بتلك السمة سمة أخرى لا تقل عنها أهمية وخطورة ، وهى الدمج بين السلطات ، ورفض مفهوم التوازن بينها . فمنذ عام ١٩٥٢ ومن خلال أدوات قانونية دستورية ، أو عبر ممارسات فعلية ، سيطرت السلطة التنفيذية على السلطة التشريعية ، ولم يعد البرلمان أداة رقابة ذات فعالية وشأن . بل استطاعت السلطة التنفيذية من خلال تحكمها فيمن يستطيع أن يرشح نفسه لعضوية السلطة التشريعية (الحجز عند المنبع) ، وتوجيهها للأعضاء من خلال علاقة البرلمان بالتنظيم السياسى الواحد ، أن يكون البرلمان امتدادًا بشكل أو بآخر للسلطة التنفيذية .

وقد ارتبط بتلك السمة أيضًا ، أو ساعد على تأكيدها فى الحياة السياسية المصرية ، وجود قيادة استثنائية متمثلة فى شخص الرئيس جمال عبد الناصر ، الذى استمد النظام جزءًا كبيرًا من شرعيته من شخصه ، ومن علاقته المباشرة مع الجماهير فى مصر

---

(١) د.جمال مجدى حسنين : البناء الطبقى فى مصر ٥٢ : ١٩٧٠ ، دار الثقافة للطباعة والنشر القاهرة ١٩٨١ ـ ص ١٤٦ .

د . على الدين هلال وآخرون : تجربة الديمقراطية فى مصر ١٩٧٠ ـ ١٩٨١ ، المشكلة السياسية فى مصر والتحول إلى تعدد الأحزاب ـ مرجع سابق ـ انظر من ص ٢٠ ـ ٣١ .

والأقطار العربيـة الأخرى »[1] .(مما سيـأتى ذكره بـالتفصيل فيما بعـد تحت عنوان كاريزما عبد الناصر) .

تلـك المركزيـة التـى حجبـت المشاركـة فى اتخاذ القـرار السيـاسى عـن الجماهير العريضة، والتـى تمت فى جانب كبير منها ، بفعـل ممارسات النظام الفعليـة ، وليست بفعل تشريعات قانونية أصدرها النظـام الجديد أمام الجماهير . وكانت الفئات المثقفة ، هى أكثرهـا قدرة على تبين مخاطر ذلك الاتجاه الـلاديمقراطى . ومنذ البـداية تحددت مواقع المثقفين المصريين بفئاتهم المختلفة خارج دائرة المشاركة الحقيقية .

٢ ـ نمو أجهزة الأمن والمعلومات ، وضرب القوى الوطنية :

ظهر الصدام مـا بين الثورة ، وفئات متعددة مـن القوى الوطنية ، بعـد أشـهر قليلة فقط من قيامها . ولطبيعة القائمين عليها كعسكريين ، ولتضـخم مفهوم الأمن فى ذهنهم كحركة حافظـت على سرية تنظيمها وتحركاتها لسنوات عديدة ، كـان من المحتم وقوع هذا الصدام .

« وكان من أبـرز حوادث الاصطدام الأول مع السلطة الجديـدة ، قضية عمال كفر الدوار عقب مظاهـرة احتجاج قام بها عمال شركة مصر للغزل والنسج الـرفيع ، البالغ عددهم نحو عشرة آلاف عامل يوم ١٢ ، ١٣ أغسطس ١٩٥٢ ، للمطالبة ببعض الحقوق العمالية. وحدث اشتباك بينهم وبين قوات الشرطة ، وانتهى الأمر بمصرع ثلاثة جنود ، وثلاثـة عمال ، وجرح ٢٨ شخصًـا .وعقد مجلـس عسكرى لم يسمـح للمتهمين بحق الدفـاع عن أنفسهم عـن طريق محامين . وصدر حكـم بالاعدام على مصطفـى خميس ومحمد حسـن البقرى العاملين ، وأحكام بـالسجن على بقية المتهمين . وأهـاج أسلوب المحاكمة مشاعر الجماهير فى مصر والخارج ، وكانت هـذه الحادثة بمثابة الدليل الأول مـن جانـب النظام الثـورى الجديد على قمـع العمل السيـاسى الشعبـى ، ومواجهتـه بالارهاب » [1].

ثم تعاقبت بعد ذلك عمليات الاعتقال والتنكيل بخصوم النظام ، كان أبرزها ، عملية

---

(١) د. ثروت عكاشة : مرجع سابق ، ص ١٢ .
د. أسعد عبد الرحمن : مرجع سابق ، ص ٧٤ .
د. عـلى الدين هلال : تجربة الديمقراطية فى مصر ، مرجع سابق ، انظر من ص ٢٩ ، ٣٠ .
(2) Baker . Op. Cit, P 96 .
أحمد حمروش : مرجع سابق ، ص ٢٨٨ ، ٢٨٩ .

اعتقال معظم أعضاء الجهاز السرى للاخوان المسلمين ، وتنفيذ حكم الإعدام فى قادتهم ، فى أعقاب محاولة اغتيال جمال عبد الناصر فى المنشية بالاسكندرية عام ١٩٥٤ . ثم بدأت تتسرب من السجون أنباء عمليات التعذيب والقمع التى يتعرضون لها . وتعرض أعضاء تنظيم الإخوان المسلمين بعد ذلك ، وفى سنوات عديدة ، لحركات اعتقال واسعة النطاق ، وذلك بحجة حماية الثورة »[1].

وتعرّض الشيوعيون أيضًا للتنكيل بهم من جانب النظام « وبدأت العملية الأولى لاعتقال الشيوعيين فى ١٦ يناير عام ١٩٥٣ ، باعتقال ثمانية وأربعين منهم . وفى نهاية عام ١٩٥٣ كان قد تم اعتقال معظم القيادات الشيوعية ، وجانب كبير من أعضاء التنظيم الشيوعى . ثم وجهت لهم ضربة أخرى عام ١٩٥٨ ، و ١٩٥٩ ، إلى أن أطلق النظام سراحهم فى بداية الستينيات ، بعد تبنى النظام للخط الاشتراكى ، باعتبارهم مفيدين فى المعلومات والدعاية ، بعد تحسن العلاقات بين ناصر وخروشوف .

وإلى جانب العمال ، والإخوان المسلمين ، والشيوعيين ، خضعت فئات مصرية أخرى لعمليات القمع من جانب النظام الثورى ، خاصة تلك الفئات التى تعرضت لعمليات التأميم الأولى ، والقوى السياسية القديمة ذات الثقل الشعبى كالوفديين .

« وكانت المحصلة ، أن جانبًا كبيرًا من صفوة المجتمع المصرى من المثقفين ، كان قد بدأ التعرض لها بالقمع والتنكيل والاعتقال » [2].

هذان العاملان السابقان أديا إلى غياب المناخ الملائم لحرية الاجتماع ، وحرية الرأى « على الرغم من النص على ذلك فعليًا فى دستور ١٩٥٦ » [3].وأدت ممارسات النظام إلى عزل المثقفين وإبعاد ذوى الرأى والخبرة . عن مسئولية الحكم ، وجعلتها حكرًا على العسكريين ، مما كون بعد سنوات ما أسمته القيادة السياسية (أزمة المثقفين) .

---

(١)سهير اسكندر : مقال بعنوان (جمال عبد الناصر فى رأى الإخوان المسلمين) جريدة الوفد بتاريخ ١٩٨٥/١٠/٣.

(٢) عبد الله إمام : عبد الناصر والإخوان المسلمين ، دار الموقف العربى ، القاهرة ، طبعة أولى أغسطس ١٩٨١ ص ٧٨.

أحمد حمروش : مرجع سابق ، أنظر ص ٢٩٣ ، ٢٩٨ .

د. رفعت السعيد : تاريخ الحركة الشيوعية المصرية ـ الوحدة والانقسام والحل ٥٧ ـــ ١٩٦٥ ، القاهرة ـ إخوان مورافتلى ١٩٨٦ ، ص ١٩٣ ، ١٩٤ .

- Baker . Op. Cit, P. 96,99.

(٣) دستور ١٩٥٦ ، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية ، القاهرة ١٩٧٧ .

وواكب ذلك أيضًا احتكار العسكريين للمناصب القيادية فى المؤسسات الإعلامية الهامة، كالاذاعة والصحافة ، وممارستهم لمهام لم يألفوها من قبل ، وتوجيه الإعلام من خلالهم للاشادة بالنظام الجديد ، والتنويه الدائم بقبضته الحديدية . وكانت تلك كلها ممارسات للنظام ، كان المثقفون هم الأقدر على فهمها وتبين أبعادها . وقد أدى هذا الغياب عن الممارسة الفعلية للديمقراطية من جانب المثقفين ، من خلال الأبنية السياسية القائمة ، إلى جانب ممارسات النظام الخاصة بعمليات التعرض بالاعتقال ، والسجن لمناوئى السلطة بحجة حماية الثورة من أعدائها ، أدى ذلك إلى بذر الخوف ، وتفضيل الصمت والسلبية ، للبعد عن المخاطر ومواقع التهلكة .

والسينمائيون وهم رافد أساسى من روافد الثقافة فى المجتمع المصرى فى تلك الفترة، لم يكونوا بعيدين عن تلك الأجواء ، وكانوا كذلك هم الأقدر مع غيرهم من الفئات المستنيرة الأخرى ، على تقدير النتائج الوخيمة للصدام مع النظام . فآثروا مع غيرهم الصمت ، والسلبية ، والانسحاب .

لكن ذلك لا يعنى أن فئات السينمائيين المصريين على كافة اتجاهاتهم ، كان وراء انسحابهم من ميدان تناول الواقع المصرى فى الخمسينيات ، هذه الممارسات اللاديمقراطية المفروضة واقعًا من النظام ، وهذا الخوف المتزايد من استشراء أجهزة الأمن والمعلومات ، والتعرض للقوى الوطنية المناوئة للسلطة بالقمع والتنكيل . فمما لاشك فيه « أن ظروف نشأة السينما المصرية وتطورها ، خاصة تلك الفترة التى واكبت وأعقبت الحرب العالمية الثانية ، جعلت من الأفلام المصرية فى جانب كبير منها أفلامًا للتسلية ، صنعتها فئات أثرت من وراء الحرب ، ووجهتها إلى نفس تلك الفئات الشديدة الولع بأفلام القصور والحدائق الغناء ، وقصص الحب والغرام . وواجهت السينما المصرية هذا الغياب عن الواقع المعاش الاقتصادى والسياسى فى مصر قبل قيام الثورة، واستمرت التقاليد القديمة فى السينما المصرية تهيمن على معظم الإنتاج السينمائى ، وتسيطر عليه تلك النظرة إلى الفيلم السينمائى كسلعة تجارية ، تخضع لحسابات الربح والخسارة » [١].

وبالتالى يمكن القول ، أن كلا من التقاليد القديمة المهيمنة على الإنتاج السينمائى

---

(١) كمال رمزى ـ مرجع سابق .

سمير فريد ـ مقال (السينما والدولة فى الوطن العربى) مرجع سابق

المصرى ، والأحوال السياسية الجديدة فى مصر المواكبة للممارسات اللاديمقراطية الأولى لثورة ٢٣ يوليو ، قد ساهمت بشكل كبير فى غياب السينما عن الواقع السياسى والاقتصادى فى مصر الخمسينيات .

ابتعدت الفئة الأولى من السينمائيين بحكم تقاليدها القديمة ، ونظرتها التجارية البحتة للسينما عن الواقع ، ولم يكن لأى اتجاه ديمقراطى فى البلاد - مع افتراض وجوده - ليثنيها عن توجهها السينمائى .

وابتعدت الفئة الثانية من المخرجين الكبار ، الذين يمتلكون من الوعى ، ووضوح الرؤية ، والقدرة الفنية ، وتقدير عواقب الأمور عن الواقع (خوفًا) . خوفًا من الاصطدام بالنظام ، وخاصة مع تلك السلطة التقديرية لرقابة قانون عام ١٩٥٥ فى الحكم على مدى احترام الفيلم للنظام العام . وخوفًا من التصنيف ضمن أعداء الثورة ، وخوفًا من التعرض لعمليات الاعتقال أو السجن أو التنكيل . هذا على الرغم من أنه كان من بينهم مخرجون مؤمنون بالثورة ، وبوجهها المشرق ، وبانجازاتها الحقيقية فى سنواتها الأولى. ولم يكن متصورًا أن صلاح أبو سيف ، ويوسف شاهين ، وتوفيق صالح ، وبركات على سبيل المثال ، كانوا غير قادرين على صنع أفلام تتناول الواقع الاقتصادى والاجتماعى والسياسى القائم فى مصر ، ولهم إنجازاتهم فى تلك الفترة التى أدخلت كثيرًا من أفلامهم ضمن كلاسيكيات الأفلام المصرية .

ومن هنا ، كان الإنتاج السينمائى فى الخمسينيات فى مصر فى معظمه غائبًا عن الواقع ، وكان البديل لذلك أفلامًا لا تمت للسنوات المعاصرة بصلة ، أو أفلامًا وطنية رديئة ، أو أفلامًا للماضى بها إدانة للعهد البائد قبل الثورة ، إما من منطلق الإيمان الحقيقى بتلك الثورة ، أو تملقًا لرجالها (وهو ما ورد بالتفصيل سابقًا تحت عنوان سينما سنوات الثورة الأولى) .

فى تلك السنوات كانت البذرة الأولى لسينما الخوف . تلك السينما التى نمت فى رحمها السينما الخائفة من تناول الواقع ، الهاربة إلى الماضى . ذلك أن العهد الحاضر يدينه ، ويفتح النار عليه ، ويبرر بمساوئه الكثيرة وجوده .

فى ذلك الانسحاب إلى الماضى ، وجدت السينما المصرية الحرية المفتقدة فى الحاضر . ووجد به المخرجون ، مجالاً لممارسة سلبية المثقفين تجاه القيادة الثورية ، التى استغنت عن مشاركتهم لصالح العسكريين .

كما وجدوا فيه ملجأ للتعبير عن عدم رضاهم عن غياب مناخ الديمقراطية والمشاركة فى اتخاذ القرار .

كان الماضى مجالاً للعمل ، وملاذًا للأمان . وأصبحت سينما اللجوء للماضى لها جذورها فى الخمسينيات ، وسمة سائدة فى العقد اللاحق ، أى فى الستينيات .

رابعا : بداية رأسمالية الدولة وإرهاصات القطاع العام السينمائى

فى التاسع من شهر سبتمبر عام ١٩٥٢ «صدر قانون الاصلاح الزراعى رقم ١٧٨ ، الذى تقرر فيه تحديد الحد الأقصى للملكية الزراعية بمائة فدان للفرد الواحد ، وأن تستولى الحكومة على الأراضى الزائدة على الحد الأقصى خلال خمس سنوات ، على أن توزع الأراضى المستولى عليها فى كل قرية ، على الفلاحين ، بحيث يكون لكل منهم ملكية صغيرة لا تقل عن فدانين ، ولا تزيد على خمسة أفدنة ، وقررت الحكومة منح مالكى تلك الأراضى الزراعية ، ما يعادل عشرة أمثال القيمة الإيجارية » [1].

وفى الثامن والعشرين من أبريل عام ١٩٥٨ ، وبالقانون رقم ٢٤ ، تم تعديل بعض أحكام القانون الأول . وتقرر ألا يزيد جملة ما يمتلكه الشخص هو وزوجته وأولاده القصر من الأراضى الزراعية ، عن ٣٠٠ فدان .

كانت تلك ، هى المرحلة الأولى ، لاعادة هيكلة مصالح الطبقة الرأسمالية والتكوين الرأسمالى فى مصر . وقد أدت إلى تحطيم القاعدة المادية ، التى ترتكز عليها طبقة كبار ملاك الأراضى الزراعية .

أما المرحلة التالية فى الخمسينيات ، فقد ارتبطت بتمصير رأس المال الأجنبى فى مصر. وقد أعقب ذلك العدوان الثلاثى . وفى ١٥ يناير ١٩٥٧ ، شمل ذلك التمصير ممتلكات الأقليات ، كاليهود والأرمن ، واللبنانيين ، والسوريين ، واليونانيين .

وقد خضعت التأميمات الأولى التى قامت بها حكومة الثورة لتفسيرات متعددة ، فقد اتجه البعض إلى القول «بأن تلك التأميمات إنما كانت تأكيدًا للأهداف الوطنية للنظام ، والتى تدور حول تمصير مصر وإعادة كرامتها الوطنية ، وتدعيم استقلالها الشامل ومكانتها الدولية . وبالتالى فقد كان التأميم جزءًا أساسيًا من حركة الاستقلال

---

(١) قانون الإصلاح الزراعى فى مصر عام ١٩٥٢ م .

والتنمية، وجـزءًا من تحرير رأس المال ، كى يـؤدى دوره فى انتعاش الصناعة ومـن ثم انتعاش الدولة » [١] .

وذهب آخرون إلى أن تلـك الاجراءات الاقتصادية الأولى للثورة « إنما كـانت امتدادا لاستيلائها على السلطـة بالقوة المسلحة ، فكـان عليها أن تدعم بسرعـة أيضًا سيطرتها على الاقتصاد والمجتمع ، بتجريد الطبقات المالكة القـديمة من ملكيتها أولاً ، ثم بتوسيع القطاع الذى تتحكم فيه الدولة ثانيا »[٢] .

ويربط بعض الكتاب الأجانـب بين «تلك التأميمات الأولى وبين غياب نظرية التغيير الداخلى . أو بمعنى آخر عدم امتلاك النظام الثورى الجديد لأيديولوجية واضحة المعالم فى سنوات الخمسينيات ، ولم يظهر لها وجود فى خطـب عبد الناصر حتى عام ١٩٥٨ . وبالتالى فلـم تعكس تلك الاجراءات نظـرة اشتراكية مبكرة للنظام ، وإنما كـانت نتيجة حسابات سياسية وليسـت اقتصادية بالدرجة الأولى ، وكان هدفهـا هو تشديد قبضة الحكومـة على مقدرات الأمور فى البلاد ، ذلـك أن النظام لم يكن يميل إلى اقتسـام القوة السياسية .

ومن بين هؤلاء الأجـانب يضيف Baker أن خطوات التـأميم الأولى كانـت خطوات وقائية ، أكثر من كونها ردا على خطر وشيك . وإنها مع اجراءات التمصير ، نقلت مصر من مرحلة الاقتصـاد الحر الى الاقتصاد المختلط ، ومثلت ملكية الدولـة لمعظم المشاريع الكبرى ، تضخما دراميا لتحكم الحكومة فى موارد مصر»[٣].

وعلى الرغم من اختـلاف الآراء حول تقدير دوافع تلك التـأميمات الأولى للثورة ، ما بين الكتـاب الأجانـب والمصريين ، إلا أن هناك اتفـاقا فى اعتبـارها «اجـراءات عارضـة وليست مخططة ، ولأهداف وطنية أكثر منها اشتراكية » [٤].

---

(١) د. نزيه الأيوبى : مرجع سابق ، انظر من ص ٦٥ إلى ٦٧ .

(٢) د. اسامة الغزالى حرب : مقال بعنوان (الثورة والطبقة المتوسطة) جريدة الأهرام بتاريخ ١٩/٧/١٩٨٨ .

عادل غنيم . النموذج المصرى لـرأسمالية الدولة التابعة . دراسـة فى التغيرات الاقتصادية والطبقية فى مصر ١٩٧٤ ـ ١٩٨٢ ، دار المستقبل العربى طبعة أولى ، القاهرة ، ١٩٨٦ ، ص ٣٥

(3) Baker . OP. cit, P 49, 60, 61 .

(4) Waterbury , The Egypt of Nasser and Sadat , The Political Economy of the two Rigimes . . Guildford, Surrey . Princeton . University . Press . 1984 . p. 421 : 424 .

- Dekmejian , hrair , Egypt Under Nasser . A study in Political Dynamics New York, State University of New York , Press . 1971 P. 124 , 125 , 128.

وفى سنوات الخمسينيات الأخيرة ، وبالتحديد تلك الفترة ما بين عام ٥٦ ، ٦٠ بدأ يتشكل نمط جديد للانتاج ، فيما يمكن أن نطلق عليه نمط رأسمالية الدولة . وهى الفترة التى تم الاعلان فيها عن قيام المؤسسة الاقتصادية فى ١٣ يناير عام ١٩٥٧ ، التى تعتبر نواة لما أصبح يعرف مستقبلا باسم القطاع العام .

وتعنى رأسمالية الدولة «تدخل الدولة اقتصاديا ، أيا كانت ظروف هذا التدخل ، لتقييد وضبط التلقائية الاقتصادية النابعة من وجود رأس المال الخاص . أو هى اتجاه ينصرف بصفة أساسية ، إلى فرض رقابة الدولة على النشاط الاقتصادي ، مع الابقاء على الملكية الخاصة لأدوات الانتاج . ومقوماتها تتمثل فى ثلاث خصائص هى : زيادة رقابة الدولة على النشاط الانتاجى والاستهلاكي ، مع الابقاء على المشروعات الخاصة ، وتطبيق التخطيط فى بعض القطاعات الاقتصادية ذات الأهمية ، واقامة مشروعات عامة فى نطاق الائتمان ، والنقل ، والصناعات الثقيلة» [١].

ولكن على الرغم من هذا التحديد لأوضاع الخمسينيات الاقتصادية فى مصر ، إلا أن هناك سمة من الاختلاط والتداخل يكثر عنها الحديث ، عند تحديد تلك الأوضاع ، عند كثيرين ممن تناولوا تلك الفترة بالدراسة ، حتى أن «منهم من ذهب الى أن سمة التداخل فى الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية فى مصر بعد ذلك فى الستينيات والسبعينيات ، وكذلك الثمانينيات ، إنما كانت نتيجة منطقية للتطورات التى عرفتها مصر فى عقد الخمسينيات . وعندها ، تبدأ صعوبة تحديد الهوية الأساسية الغالبة للنظام الاقتصادي فى مصر ، وفقا لمعايير النظم الاقتصادية المعروفة ، مما يجعل النظام المصرى يمكن أن يقترب أكثر من عدد من مجتمعات العالم الثالث ، التى مرت بظروف اقتصادية وسياسية مشابهة ، أكثر مما يقترب من أى من النظم المتقدمة فى الشرق أو الغرب ، أى النموذج الرأسمالى أو النموذج الاشتراكى» [٢].

---

(١) عادل غنيم : مرجع سابق ، ص ١٤٤ .

د . عبد الوهاب الكيالى وآخرون : موسوعة السياسة ـ الطبعة الأولى ـ ص ٧٩٩ .

(٢) د . أسامة الغزالى : مقال بعنوان الاقتصاد فى مصر والبحث عن هوية . جريدة الأهرام بتاريخ ١٩٨٨/١/٢٢

د . ابراهيم العيسوى : مستقبل مصر ـ دراسة فى تطور النظام الاجتماعى ومستقبل التنمية الاقتصادية فى مصر ، كراسات الثقافة الجديدة ، القاهرة ١٩٨٣ . ص ٤٣ .

د . عبد الجليل العمرى : ذكريات اقتصادية وإصلاح المسار الإقتصادى ، دار الشروق ، القاهرة ، بيروت ، طبعة أولى ١٩٨٦ ص .

د . عبد العظيم رمضان : مصر فى عهد السادات ـــ آراء فى السياسة والتاريخ ، دار الرقى ، بيروت طبعة أولى ١٩٨٦ ، ص ٧٦ .

والســـؤال الآن :

هل مثّل ذلك الاختيار الاقتصادى للنظام فى الخمسينيات ، لنمط رأسمالية الدولة ، إرهاصًا للقطاع العام السينمائي ؟ أو بمعنى أكثر تحديدًا : هل كان اختيار النظام لذلك النمط الاقتصادى ، مقـدمة حتمية لوجود القطاع العـام فى السينما بشكل خاص ؟ وأى الدوافـع المرجحة للنظام كانـت وراء التأميم فى مجال السينما فى الستينيـات ، ودخول الدولة الى قطاع الانتاج ؟

قبل الإجابة على ذلك السؤال يجب أن نحدد عدة نقاط :

فمن استعـراضنا السابـق لدوافع النظـام الثورى الجديـد ، لبدء عمليات التـأميم والتمصير لبعض قطـاعات الانتاج فى مصر فى الخمسينيـات ، تبين أنها كانـت تعبر عن رغبة وطنية فى تحرير الاقتصاد المصرى من هيمنة رأس المال الأجنبى الموجود فى مصر ، وسيطرة رأس المال المصرى المتمثـل فى القطاع الـزراعى منه . خـاصة وأن أحـد مبادئ الثورة الستـة كان القضـاء على رأس المال الخاص المستغل ، كما أنها كـانت جـزءا من سيطرة النظام الجديـد على مقدرات مصر سياسيا واقتصاديا ، ذلـك أن النظام لم يكن يميل إلى فكرة اقتسام القوة .

وفى حدود تلك الرغبـة ، لم يكن لتأميم السينما مكان من أهـداف النظام الوطنية فى تحرير الاقتصـاد المصرى فى تلك الفترة . فلـم تكن السينما تمثل رأس المال الأجنبى ، إلا فى حدود الخضــوع جزئيـا لرغبـات الموزع العربي ، ضمانـا لسوق الفيلـم المصرى فى الدول العربية .

تلك الأســواق كان وجـودها هامـا للنظام ، خـاصة مع وضـوح واتساع تـوجهه العربي. وكـانت السينما المصرية تمثـل أحد وجوه الـوجود المصرى فى النطاق العـربى ثقافة ، ولهجة ، وتأثيرًا ، مع تباين النظم العربية ، واختلاف أشكالها وتوجهاتها .

فى تلك الفترة لم تصدر أية اجراءات من النظام الحاكم بخصوص حماية السينما من سيطرة الموزع الخارجى ، ولم تتخذ أية اجراءات تتجه الى استنهاض همم السينمائيين المصريين ، لتأكيد التوجه العربي فى الأفلام .

كما لم تكن السينما تمثـل سيطرة لرأس المال المصرى ضـارة بالسلطة ، أو عـاملا مضـادًا ضدها ، فلم تناوئ قديما النظـام السـابق . وبعد الثورة أعلنت السينما التهادن مع النظام الجديدة فى الخمسينيات ، إما بالابتعاد عـن الموضوعات التى تتناوله بالنقد ،

أو بالهروب إلى الماضـي ، تتناول موضـوعات منه لمجـرد الرغبة فى تنـاولها ، أو لتبرير جدوى وجود الحاضر الثورى .

كما أن السينما قد أعلنت تعاطفها مـع النظام ، من خلال نماذج محدودة ، أو أفلام وطنية أيا كان مستوى تلك الأعمال . إلا أنه فى النهاية لم تمثل السينما فى تلك الفترة عبئا على النظام ، أو عاملا مناوئًا له يستدعى وطنيا كبح جماحها .

فى تلك السنوات أيضا ، لم تكن هناك نية واضحة من جانب النظام لتوظيف السينما لتدعيم ، أو للدعاية لأهدافه ومبادئه ، وبـالتالى لم تكن هناك نية أيضا واضحة لانشاء الدولة لقطاع عام فى السينما . يؤكد ذلك :

أولاً : تصريحات د. ثروت عكاشة ، أحد ضباط النظام الجديد ، الذى تولى وزارة الثقافة مرتين ، احـداهما من نوفمبر عـام ١٩٥٨ حتى سبتمبر عـام ١٩٦٢ . تلك الفترة التى واكبـت نهاية الخمسينيات ، وحتى مـا قبل تكوين القطـاع العام السينمائى مباشرة . ويعنى ذلـك وضوح الرؤية تماما ، فيما يتعلق بتفكير النظـام فى تكوين ذلك القطاع العام . يقول د. ثروت عكـاشة «حتى سبتمبر عام ١٩٦٢ حين تركت وزارة الثقـافة ، لم يكـن هناك أي تفكير فى تـأميم السينما ، أو أن تتـولى الدولـة الانتاج السينمائي ، لما كان يعنيـه ذلك من الانزلاق فى مشـاكل لا حصر لها دون اعداد مسبق . ولعل المسارعة غير المدروسـة للسيطرة على السينما بعد ذلك ، هى التى أدت الى اقتحـام الدولة ميـدان الانتاج السينمائي دون تحوط . وكانـت ثمة عوامل كثيرة مكنت لهذا التيار من التغلب ، فاندفع يجرف أمامه السينما المصرية الى مرحلة جديدة هى المرحلة الثانية (١٩٦٣ ـ ١٩٦٦)»[١].

ويضيـف د. ثروت عكاشـة : «إن وزارة الثقافة قد أعدت من قبـل مشروع قانون التنظيم السينمائي ، غير أنه لم يكن قد صدر حتى سبتمبر عام ١٩٦٢ ، بل أهمل شأنه تماما بعد ذلك ، على الرغـم من أهميته القصوى وقتذاك . وأعزو ذلك إلى أن الاتجاه قد تغير من محاولة الدولة رفع شأن السينما وهى فى أيدى أصحابها من القطاع الخاص أساسا ، دون تـدخل مباشر من الدولة ، إلا بـالمشاركة فى الانتاج أحيانا ، أو انتـاج عدد قليل من الأفلام الجيدة . تغير ذلـك الاتجاه رأسا على عقب

(١) د. ثروت عكاشة . مرجع سابق ، ص ٥٣٥ .

إلى ضّم السينما كلها إلى الدولـة ، انتاجا وتوزيعا وعرضا ، وهـى فلسفة مغايرة تماما لما كنت أراه فى هذا الصدد» [١] .

ويمكن الاعتماد على تصريـح د . ثروت عكـاشة ، بشـأن عدم وجـود نية مبيتـة للنظام لتكوين قطاع عام فى السينما ، ذلك أنه أحد رجال الثورة العالمين بالأمور ، إلى جانب توليه لمسئولية وزارة الثقافـة فى مصر كوزير ، بدأت فترة توليه الوزارة فى نهاية الخمسينيات . ومعنى ذلك عدم توفـر الرغبة لدى النظام لتأميم السينما طوال الخمسينيات ، وذلك لا يتعارض مع رغبة النظام فى الخمسينيات ، فى تدعيم بعض أوجه النشاط السينمائي .

ثانيـًا : مما يـرجح عـدم توافـر النية لـدى النظام فى الخمسينيـات لتوظيـف السينما لصالحه. أنه حتى بعـد تكوين القطاع العام السينمائي ، لم يتجه النظـام بالفعل إلى توجيهه ، وإن ما تم انتاجه فى تلك الفترة من أفلام ، قد تدخل تحت بند الدعاية للنظام (كثـورة اليمن ، وفجر يـوم جديد) لم يكـن بالعـدد الذى يسمح بـالقول بوجود سياسة عامة لتوظيف السينما . أما الأفلام التى توائمت فى مضمونها مع أهداف العهـد الجديد ، فقـد كانـت بدافـع خاص مـن صانعيهـا ، ومن ايمانهم بالنظام وشعاراته ، أكثر منها استجابة لتوجيهات عليا .

ويؤكـد صلاح أبـو سيف ، الـذى تولى مسئـولية رئاسـة مجلس إدارة الشركـة الخاصة بـالانتاج فى القطاع العـام فى بداية التجـربة ، «إنه لم يتلـق على الاطلاق ارشـادات أو أوامـر ، تشير الى انتـاج نوعيـات محددة مـن الأفـلام ، أو تختـار توجهها» [٢] .

ونعود لـلاجابـة على السؤال السـابق بشـأن رأسمالية الـدولة فى الخمسينيـات ، والقطاع العـام السينمائي فى الستينيات ، ودافـع الدولة الـرئيسي وراء تكوينـه ، وذلك استخلاصا من المقدمات السابقة فنقول : إن رأسمالية الدولة كخيار اقتصادى للنظام الثورى فى الخمسينيات ، لم تكن إرهاصا لتكوين القطاع العام السينمائى فى الستينيات إلا فى حدود كون التأميم فى مجال السينما ، كان جزءا من حركة التأميمات الكبرى التى شهدتها الستينيات ، بـداية بالقرارات الاشتراكية فى يوليـو ١٩٦١ . وبينما كان القطاع

(١) د . ثروت عكاشة . مرجع سابق ، ص ٥٣٥ .

(٢) صلاح ابو سيف . مقابلة شخصية ، بتاريخ ١٩/٢/١٩٨٩م .

العام فى مجال الزراعة والصناعة والتجارة ، نتيجة حتمية لتطور سياسة رأسمالية الدولة ، أو بمعنى آخر كانت رأسمالية الدولة فى مصر ، تشير إلى إرهاصات تكوين القطاع العام فى تلك المجالات، إلا أنه من المرجح أن التأميم فى مجال السينما ، لم يكن قيد البحث فى الخمسينيات . ويعزز هذا الترجيح استرجاع للظروف والملابسات التى صاحبت تكوين القطاع العام السينمائي ، والتى لم تنم عن وجود سياسة مسبقة ، أو خطة مدروسة لانجاز هذا الشكل الجديد بما يصاحب ذلك من وضوح للرؤية ، وللخطوات ، وللمهام الموكلة للقطاع العام ، مما أدى الى هذا التخبط المعروف ـــ الذى سيأتى ذكره بالتفصيل فيما بعد ـ والذى صاحب مسيرة القطاع العام حتى وقت إلغائه، وإنتهى بخسائره الضخمة.

وربما كانت مسيرة القطاع العام السينمائي ، تعكس عدة ملامح لنظام الحكم فى مصر بشكل عام ، والمتمثلة فى عدم امتلاك النظام لأيديولوجية واضحة ، وخضوع ممارساته لما سمى بسياسة التجربة والخطأ .

كما تشير مسيرة القطاع العام كذلك ، إلى أن توافر النيّات الطيبة ـــ والتى كانت متوفرة بلا شك لدى النظام المصرى تجاه السينما ـ تلك النيات الطيبة ، لا تعد عاملا كافيا لضمان سلامة المسيرة وجودة الانجاز .

خامسًا : كاريزما عبد الناصر وسينما اللجوء الى الماضى

من الأشياء التى اتفق عليها كل من الأجانب والمصريين ، الذين تناولوا فترة حكم جمال عبد الناصر ، ولم تكن مجال خلاف بينهم ، أن هذا الرئيس المصرى قد تمتع بصفات ساحرة ، جعلت منه معبودا للجماهير .

وصاحبت جمال عبد الناصر تلك الهالة الساحرة ، سواء فى فترات انتصارات حكمه أو انكساراته ، ولازمته حتى وفاته . وكانت جنازته الشعبية الهائلة ، التى خرجت فيها مصر كلها لتودعه بالدموع والزفرات ، هى التأكيد الأخير على استحواذه غير العادى على عواطف ومشاعر الشعب المصرى ، ذلك الاستحواذ الذى مازال يلازم بشكل خاص كل من عاصر جمال عبد الناصر كبيرا ، أو صغيرا ، مؤيدا له أو مختلفا معه . ومازالت تلك (الطّلة) المحببة إلى القلب والعين والأذن ، تلازم استرجاع صورة أو صوت جمال عبد الناصر من خلال الشاشة أو الراديو . مع ما يثيره مصرية ملامحه ، وصدق صوته

من إحســاس عارم بــالوطنية ، وبــالإنتماء إلى ذلك القــائد ، وانتماء ذلك القــائد إلى كل مصرى .

ذلك الاحســاس العارم ، وتلك الطلة الســاحرة ، وذلك الحضور الــذى يستولى على المشاعر والأفئدة ، هى ما أتفق على تسميته (بالكاريزما) .

وتعنى «الصفات الساحرة التى تلتصق بقائد أو زعيم ، بحيث تحبب فيه الجماهير ، وتجعله معبودها الــذى تتحمس له ، هذه الصفات قد تكــون حقيقية أو وهمية، كليا أو جزئيا . لكن المهــم دوما هو اقتناع الجماهير بأنها حقيقية ، حتى ولــو لم تكن فى الواقع الموضوعى كذلك . وبــالتالى ففى الكاريزما يكمن عنصر من العنــاصر اللا عقلانية ، تلك التى ترتبط بعواطف الجماهير» [1].

«وقد استمد النظام المصرى قدرا هاما من شرعيته ، من شخصية جمال عبد الناصر، وعلاقته المباشرة مع الجماهير ، فى مصر والأقطار العربية الأخرى» [2] . فمتى بدأت فى التكوين تلك الزعامة الكاريزمية أو تلك الزعامة الناصرية ؟

اتضحت تلــك القيادة التاريخيــة بالذات ، فى خضم المعــركة الوطنيــة عام ١٩٥٦ ، والمرتبطة بتأميم الشركــة البحرية العالمية لقناة السويــس شركة مساهمة مصرية . ردا على سحب الــولايات المتحدة ، وبريطــانيا ، والبنك الــدولى لعروضها الخاصة بتمــويل السد العالى ، ثم العدوان الثلاثى على مصر والذى انتهى بانتصارها السياسي .

وكانــت تلك المعــركة الوطنيــة ، بمثابــة العبور التاريخي إلى الصــورة الكاريــزمية الخاصة بعبد الناصر . خــاصة وأن التمهيد لتلك الصورة لدى الجماهير العــربية ، كان قد تحقق قبل ذلك باعلان عبد الناصر الحرب بلا هوادة ضد الاستعمار ، وحلف بغداد ، ثم معركته ضــد الأحلاف العسكرية ، ودوره المميز فى مؤتمر بانــدونج لعدم الانحياز ، وصفقة السلاح ، وجلاء القوات البريطانية .

تلك الفترة الأولى فى التمهيــد لكاريزمــا عبد الناصر «قــد نقلته من مــوقع الأول بين متساويين ، عندمــا كانت القيادة جماعية لمجلــس قيادة الثورة ، إلى موقــع الرئيس غير المنازع فى سلطانه » [1].

---

(١) أسعد عبد الرحمن . مرجع سابق ـ ص ٦٣ .

(٢) د. على الدين هلال . تجربة الديمقراطية فى مصر . مرجع سابق ـ ص ٣٠ .

(٣) د. على الدين هلال . تجربة الديمقراطية فى مصر . مرجع سابق ـ ص ٢٩ .

دعمت تلـك الانجازات الـوطنية فى مجملها كـاريزمـا عبد النـاصر فى مصر والعالم العربي ، وبـدت صـورته المنتميـة والمتحالفة مع الجماهير الكـادحة ومن أجلهـا تزداد وضوحا ، وظهر تحيزه الواضح للفقراء والبسطاء ولفئات الشـعب العاملة ، تلك الصـورة التى لم تميز أحدا من حكام مصر السابقين فى عهد الملكية .

وهكذا سـاهمت معـارك عبد الناصر ، فى ادخاله عقول الجماهير المصريـة والعربية ، وأدخلته صورته المنتمية للشـعب إلى قلوبهم أيضـا .

ثم جاء اعلان الوحدة بين مصر وسوريا فى الثانى والعشرين من فبراير عام ١٩٥٨ ، وقيام الجمهوريـة العربية المتحدة ، ومسـاندة ثورة ١٤ تموز فى العراق ، جـاء مدعما لتلك الصـورة ، فى الوقت الذى بدأت فيه يد المساعدة المصرية الى الدول العربية فى مجال الكفاح ضد الاستعمار ، ومواجهة الأمية ، وأصـبحت مصر ملاذا لزعماء حركات التحرر العربية ، وملجأ لطلاب العلم من العرب .

«وكانت تلـك السنوات ، وحتى نهاية الخمسينيات ، سنوات الصـعـود الخارقة لتلك الشـخصية الكاريـزمية على مسرح السياسة المصريـة والعربية والدوليـة أيضـا ، والتى حجبت كل من عاداها من شخصيـات ، بل ومؤسسـات على مسرح الحياة السياسية فى مصر قبل يونيه عام ١٩٦٧» [(١)].

وحتى عنـدما أعلـن جمال عبد الناصر استقـالته ، بسبب هـزيمة القـوات المسلحة المصرية في تلك الحرب ، نسى الملايين من المصريين وغيرهـم من العرب فى غمرة انفجار عاطفـى لا مثيل له : الهزيمـة ، وساروا ليـل نهار فى مظاهرات ، أجبرت عبـد الناصر فى النهاية على سحب استقالته ، والبقاء فى منصبه .

«ويمكن القول أن تلك العـلاقة الخاصة ، التى ربطت بين هذه الـزعامة والمواطنين ، هى التـى مكنت النظـام من تجاوز أزمـاته وهـزائمه كما حـدث فى أعقاب الانفصـال السورى فى سبتمبر ١٩٦١ ، والانسحـاب المصرى من اليمـن ، والهزيمة العسكـرية فى عام ١٩٦٧ ، وما لحقها من موت النائب الأول لـرئيس الجمهورية والقائد العام للقوات

---

(1) Hinnebush . Raymond, A. Egyptian Politics Under Sadat, The Post Populist develop - ment of authoritarian Modernizing state, Cambridge University Press, 1985,P.1:3 .

ـ عبد الغفـار رشاد وآخرون (النظام السيـاسي المصرى وتحديات الثمانينيات ١٩٥٢ ـ ١٩٨٢) مكتبـة نهضة الشرق ، جامعة القاهرة ، طبعة ثانية ـ ١٩٨٦ ، ص ١١٢ .

- Nutting . Anthony . Nasser . E. P. Dutton , Co, Inc , New York , 1972 . P.477:481 .

المسلحة ، ومحاكمات لجزء من النخبة الحاكمة ، فقد كان فى وجود عبد الناصر ، ضمانا نفسيا لدى المواطنين ، بأن الأمور سوف تتجه الى الأفضل» [1].

وقد ساهمت شخصية جمال عبدالناصر ، والظروف الملائمة ، والعنصر العقلانى واللا عقلانى فى تكوين أية كاريزما ، فى تعزيز واشهار كاريزما عبد الناصر . ولكن هل كانت تلك العوامل وحدها كافية فى صياغة تلك الصورة ؟ .

الاجابة تشير الى عامل آخر فى غاية الأهمية،يجب أن نضمه إلى تلك العوامل السابقة. وذلك العامل هو الدور الذى لعبته وسائل الاعلام المصرية بدءا من عام ١٩٥٢ ، ذلك الدور الهام والفعال ، فى صياغة الصورة الكاريزمية لجمال عبدالناصر .

«فقد اعتبرت القيادة المصرية ، كغيرها من غالبية القيادات فى البلدان النامية ، الإعلام أداة لتعزيز الوحدة القومية ، ولتدعيم أفكار محددة لدى الجماهير . وسيطر العسكريون فى مصر على كثير من المواقع الهامة فى المؤسسات الإعلامية ، وانتهى الأمر بالصحافة إلى التأميم فى نهاية الخمسنييات (عام ١٩٦٠) ، وأصبحت تابعة للاتحاد القومى ، الحزب الوحيد الحاكم آنذاك . وأتاح التوسع فى الإعلام المصرى ، الفرصة لصحيفة الأهرام للتباهى فى شهر يناير عام ١٩٥٧ ، بأن الإعلام المصرى هو «جهاز الدعاية الأعظم فى العالم ، وأنه لم يكن ثانيا فى الدرجة بالمقارنة مع أى جهاز آخر عدا جهاز جوبلز الألمانى . وأعلنت جريدة الأهرام مرة ثانية ، أن مصر بدأت فى بناء أكبر محطة إذاعية ليس فى الشرق الأوسط فحسب ، بل وفى اوروبا أيضا وكان ذلك بتاريخ ١٩٥٧/١/٤ .

وقد كان وعى جمال عبد الناصر بأهمية الاعلام متميزا للغاية . ومن خلال الوسائل الإعلامية المختلفة ، كان تركيز النظام على الراديو بالتحديد ، نظرًا لارتفاع نسبة الأمية فى مصر والعالم العربى . ولإمكانية وصول تأثيره بسهولة وسرعة ، إلى الشعوب الأفرو آسيوية مقارنة بالمواد المطبوعة . وبكلمات عبد الناصر (صحيح أن معظم شعبنا أمى ، غير أن هذا أصبح من الناحية السياسية يعنى أقل كثيرًا مما كان يعنيه قبل عشرين عاما ، لقد غير الراديو كل شىء فى الناس هذه الأيام ، حتى فى أبعد القرى ، يسمعون ما يحدث فى كل مكان ، ويشكلون آراءهم الخاصة) .

---

(١) د. على الدين هلال : تجربة الديمقراطية فى مصر . مرجع سابق ـ ص ٤٨ .

ـ أسعد عبد الرحمن : مرجع سابق ، ص ٦٠ ، ٦١ .

كانـت الجماهير فى مصر والدول العربية محط تـأثير الأجهزة الاعلاميـة المصرية ، خاصة الراديـو والصحف المصرية ، أو الصحف العربية ، التى كانـت تتلقى الدعم من الحكومة المصرية . وكـانت تلك الجماهير ، تملك الاستعداد الطوعـى لقبول كل ما أراد زعيمهم أن يقـوله لهم ، وهذا مـا يشير إلى التفاعل القـوى ، أو الوحدة العضـوية ، بين قيادة عبد الناصر الكاريزمية ووسائل الإعلام المصرية . وما يشير أيضا الى ان ما كانت تبثه أجهزة الإعـلام المصرية ، كان أحد وسائل تـدعيم كاريزمـا عبدالناصر» [1]. ولقد تعاونـت تلك الكاريزمـا ، مع السياسـة الإعلامية المصرية فى تلـك الفترة ، فى تحديد أو تشكيل ما يسمى (بسياسة المكانة) التـى رسمت صورة لمصر عبدالناصر . هذه المكانة التى تعرضت لاختبـار حاسم عام ١٩٦٧ ، مع وقوع الهزيمة ، ممـا سيتم التعرض له بالتفصيل عند تناول فترة الستينيات .

« ومن خلال الـزعامة الكاريزميـة لجمال عبد الناصر ، حجبت شخصيتـه كل من عاداهـا على مسرح السياسـة فى مصر من شخصيـات أو مؤسسـات سياسيـة ، وعن طريقها تمكـن من تجميع وتركيـز قوى سياسية هـائلة بين يديه ، وصـدرت اعلانات دستورية عـديدة ، قامت على تقـوية الزعيم ، وتقـوية السلطة التنفيذيـة فى صورة من صور النظام الرأسـى فيما بين عامـى ١٩٥٣ / ١٩٦٢ ، حتى أن الدستور المؤقت لسنة ١٩٦٤ ، قد سمـح بالاعتراض على الحكومـة أو أحد وزرائهـا ، ومنح الرئيـس فى نفس الوقت حق حل مجلس الأمة » [2].

وكان وجود تلك الزعامة الاستثنائية ، المتمثلة فى شخص الرئيس جمال عبدالناصر . على مسرح السياسـة المصرية ، بدءا من الخمسينيـات وحتى نهاية الستينيات ، عـاملًا مساهمًا فى ظهور وتأكيد اتجاه سينمائى نمت جذوره مع السنوات الأولى لثورة يوليو ، وتأكد وجوده فى الستينيات ، كاتجاه غالب فى السينما المصرية ، وهو سينما (الخوف) . تلك السينما التى آثرت البعد عن الحاضر بمخـاطره ، ولجأت إلى الماضى ، حماية وأمانا من مغبـة الاصطدام بذلك الحاضر ، وأصبـح الواقع المصرى السياسـى والاقتصادى غائبًا عن السينما المصرية .

---

(١) أسعد عبد الرحمن : مرجع سابق ، ص ٦٠ ، ص ٦١ .

د. على أحمد عبد القـادر : مقدمـة فى النظرية السيـاسية ، مكتبـة نهضة الشرق ، القاهـرة ، الطبعة الثـالثة ١٩٨٦،انظر من ص ٣٦ ، ص ٤١ .

(٢) د. نزيه الأيوبى : مرجع سابق ، ص ٦٨ .

د. عبدالغفار رشاد محمد : مرجع سابق ، ص ١١٢ .

كان الحاضر يشير ـ كما سبق التعرض لذلك ـ إلى ممارسات لا ديمقراطية ، فرضها النظام من واقع أبنية سياسية ورقية ، كانت شكلا من أشكال الحزب الواحد (جبهة التحرير والاتحاد القومى) ، أبعدت المواطنين عن المشاركة السياسية الحقيقية . وواكبها استشراء متزايد لأجهزة الأمن والمعلومات ، والتى بدأت تحاصر المواطنين ، وتضفى على الدولة الشكل البوليسى . إلى جانب ذلك التعرض المبكر للقوى الوطنية على اختلاف أشكالها ، والمناوئة للسلطة ، وتتبعها بالقمع والسجن والتنكيل .

تلك العوامل أدت فى مجملها الى ذلك الانسحاب ، وتلك السلبية ، التى ميزت تلك الفترة ، وأبعدت المواطنين عن الاسهام الحقيقى والفعلى فى بناء النظام الثورى الجديد ، خاصة عندما تولى العسكريون وحدهم المهمة نيابة عن الشعب بفئاته المختلفة ، وحتى نيابة عن فئات المثقفين فى مجالاتهم المتعددة ، ومنها مجال السينما .

وقد ساهمت تلك الظروف مجتمعة ، إلى جانب كاريزما عبد الناصر ، فى تأكيد هذا الاتجاه السينمائي ، اتجاه سينما الخوف والانسحاب إلى الماضى .

فقد واكب تبلور كاريزما عبدالناصر ظروف استثنائية للوطن ، لا تمثل الشكل الطبيعي للأنظمة المستقرة التى تتمتع بالحرية والديمقراطية ، ويتوافر من خلالها الأمان لمواطنيها ، فابتعد السينمائيون الواعون خوفا من عواقب الأمور .

فى نفس الوقت الذى بدأ فيه فى النمو مفهوم خاطئ فى الحياة السياسية المصرية يشير إلى أن النظام يعنى رئيس الجمهورية ، والرئيس يعنى النظام . أو بمعنى آخر أن النظام يعنى عبدالناصر ، وأن عبدالناصر هو النظام . هذا المفهوم الذى ما زال موجودا فى الحياة السياسية المصرية حتى الآن . فمن ذا الذى يمكنه أن يتعرض للنظام الذى هو عبدالناصر ؟ فلم يكن عبد الناصر مجرد رئيس للجمهورية ، وانما كان هو الزعيم ، والريس ، والمعلم ، ومعبود الجماهير ، والقائد الملهم ، وأمل الجماهير فى مصر والعالم العربي ، والشخصية الكاريزمية التى استوعبت كل من عاداها على ساحة الحياة السياسية المصرية .

من ذا الذي يستطيع أن يتعرض للنظام الذى يمثل عبدالناصر ، ويمثله عبدالناصر ؟

وبالتأكيد كان لعبد الناصر أخطاؤه التى تبينها كثيرون ، منذ الممارسات الأولى لثورة يوليو ، وحذروا من مغبتها مستقبلا . وكان يمكن حتى لأشد الناس حبا له أن يضع يده عليها . ولو فرض لنظام عبدالناصر أن يوجد دون تلك الممارسات اللاديمقراطية ، والقمعية الأولى ، لاقترب منه كثيرون بالتناول والتحليل والنقد ،

ولتصورنا عندئذ إمكان تناول السينما لعهده ولشخصه . لكن شيئا من ذلك لم يحدث لعاملين متشابكين : هما قمع النظام وكاريزما عبدالناصر .

وحتى عندما أعطى النظام الناصرى الضوء الأخضر بعد هزيمة يونية ١٩٦٧، لتناول الفترة السابقة عليها ببعض الانتقاد والتقييم ، كان ظل (الخوف) ما زال قابعا فى النفوس ، فجاء تناول السينما لبعض أخطاء الماضى القريب مشوبا بكثير من التردد، وفى نطاق لم يتعد عدة أفلام ، حتى وفاة عبد الناصر فى سبتمبر عام ١٩٧٠ ، مما سيأتى ذكره فيما بعد بالتفصيل .

واذا كانت الجماهير المصرية قد أصابها دوار كاريزما عبدالناصر فسلمت له قيادها، فإن السينمائيين باعتبارهم من ممثلى حركة الوعى الاجتماعي ، كان عليهم أن يطرحوا كما من الاستنارة يكشف عن هذا الدوار ، دون خصومة مع النظام ، بقدر ما هو أداء لدور وطنى يقف مع النظام الثورى ، وليس ضده .

الفصل الثانى

اعلان الاشتراكية وسينما ظلال الخوف والعسكر

أولاً : الدولة والجماهير والسينما

١ ـ النخبة الحاكمة وطبيعة حكم العسكر :

فجر الثالث والعشرين من يوليو عام ١٩٥٢ ، قامت الثورة فى مصر ، ونجح الضباط الأحرار فى الاستيلاء على السلطة ، وفى فرض سيطرتهم الكاملة على البلاد . ومنذ تلك اللحظة ، بدأت فترة حكم العسكريين فى مصر ، متمثلة فى قمة هرم السلطة ، ومرورا بمؤسسات الدولة المختلفة .

«ومع تلك الأوضاع الجديدة ، تضخم دور المؤسسة العسكرية فى مصر خاصة فى فترة الخمسينيات والستينيات . وتمت لها السيطرة على المركز الرئيسى لصنع القرار ، وعلى الحكومة المحلية ، وعلى التنظيمات السياسية . وتميز النظام السياسى بالمركزية الشديدة ، وأصبح يدور فى فلك مركزه واحد هو جمال عبدالناصر ، والنخبة العسكرية التى تربعت بحكم امتيازاتها ومواقعها على قمة الهرم الاجتماعى فى مصر» [(١)].

وللعسكريين فى العالم كله طبيعة وتكوين خاص ، بحكم خضوعهم للتقاليد الصارمة للحياة العسكرية ، ولقدر كبير من العزلة ، لارتباطهم غالبا بحياة المعسكرات، مما يجعل منهم فئة تتعامل مع الحياة بالأسلوب الذى اعتادته فى الجيش ، والذى يغلق دائرة التفكير غالبا فى حدود اعطاء الأوامر ، وتنفيذها ، وتجنب المناقشة .

« ولوجود العسكريين الدائم مع بعضهم خاصة فى المناطق الخارجية والنائية ، تنشأ بينهم عادة صلات شخصية وثيقة تصبح فيما بعد عميقة الجذور ، كما تسهم تلك الحياة فى عزوفهم عن الثقافة والقراءة الجادة ، حيث لا تلتزم حياتهم بذلك إلا فى حدود

---

(١) أسعد عبدالرحمن : مرجع سابق ، ص ١٤١ .

عبدالغفار رشاد : مرجع سابق ، ص ١٠٩ .

الشئون العسكرية . وتندرج تلك الطبيعة الخاصة بالعسكريين تحت ما يسمى بعيوب المهنة ، والتى نادرا ما يشذ عنها قلة منهم .

ولتلك المهنة أيضًا مميزات خاصة كصفات جيدة يستقيها العسكريون من طابع حياتهم العسكرية ، وهى تلك الخاصة بتميزهم بالنظام ، والقدرة على التنظيم ، والتنفيذ، والحسم فى اتخاذ القرارات ، والتفوق فى الإدارة بشكل عام .

وإلى جانب خضوع العسكريين فى مصر لتلك القاعدة نفسها والسائدة فى العالم كله، فقد كان لضباط ثورة ٢٣ يوليو فى مصر طبيعة خاصة أيضا ، تتعلق بتباين انتماءاتهم الفكرية والطبقية ، واتجاهاتهم الدينية ، وإن اجتمعوا جميعًا تحت مظلة الأفكار الوطنية والنقمة على الاستعمار . وكان لانتماء عدد ليس بقليل منهم إلى مجال المخابرات العامة والحربية ، أثره على مدى اعتمادهم على السرية والانغلاق والتقارير ، ومدى ترحيبهم بالانفتاح الحقيقى على الجماهير» [1].

تحرك تنظيم الضباط الأحرار منفردا ليلة الثالث والعشرين من يوليو «دون اتصال أو اتفاق بينه وبين الجماهير وان نشأ أفراده من بينها ، وعبر عن مجموع أمانيها . كذلك نشأ التنظيم دون تحالف مسبق مع جبهة وطنية ، ودون اتفاق أو دعم من حزب سياسى ، وإنما كان نموه وتحركه سريا ، أعلن عن وجوده فقط لحظة انتصار الحركة. وعندئذ ، وعند سقوط الملك وأعوانه ، اشتعل الحماس بين رجال الجيش ، وكاد يتلاشى الخط المميز بين الضباط الأحرار الذين تحملوا مسئولية الاعداد والتنظيم والتنفيذ ، وبين زملائهم الذين لم تتح لهم الظروف فرصة الانضمام لتنظيم الضباط الأحرار» [2].

ولقد ساهمت تلك الصفات العامة والخاصة بالعسكريين ، الذين قاموا بثورة ٢٣ يوليو ، فى اضفاء كثير من الملامح على الحياة السياسية فى مصر ، بحكم توليهم الحكم دون المدنيين فى عهد عبد الناصر ، وتمركزهم فى مناصب الدولة العليا من خلال هيئاتها التنفيذية والتشريعية ، إلى جانب قاعدة ضيقة من المدنيين ، الذين سمح لهم النظام بالتعاون معهم عند قمم السلطة فى مصر .

«فلم يكن العسكريون مجرد أداة لقلب نظام الحكم القديم . ولم ينته دورهم بمجرد

---

(١) أحمد حمروش : قصة ثورة ٢٣ يوليو . مجتمع جمال عبدالناصر ، مكتبة مدبولى ، القاهرة ١٩٨٣ ، الجزء الثانى ، ص ١٤٢ .

(٢) أحمد حمروش : مرجع سابق ، ص ١٤٢ .

أحمد حمروش : مرجع سابق ، ص ٢٢٠ .

إعلان الثـورة . وإنما كانوا هـم نظام الحكم الجديـد ، أو هم النخبة الحاكمـة التى تحققت هيمنتها على تفاصيل الحيـاة فى مصر فى كافة الأوجه والميادين ، التـى كانت فى مجملها بعيدة كل البعد عن تخصصاتهم ، ومجال خبرتهم العسكرية والأمنية » [1].

واذا ما ألقينـا نظرة سريعة على تضخـم دور المؤسسة العسكـرية فى عهد الـرئيس جمال عبدالناصر ، يمكـن ان نتبين كيف استطاعت تلك النخبة السيطـرة على ما يسمى (بمفاتيح القوة) فى الدولة .

«تولّى جمال عبـد الناصر منصب رئيـس الجمهوريـة منذ ٢٦ يونيـة عام ١٩٥٦ ، وحتـى وفاتـه فى ٢٨ سبتمبر عام ١٩٧٠ . كما كـان جميـع نواب رئيـس الجمهوريـة ضباطـا عسكريين ، وأعضـاء فى اللجنـة التنفيذية لهيئة الضبـاط الأحرار . كذلـك كان الحال بالنسبة لغالبية رؤسـاء الوزارات الذين اختيروا من العسكريين .

وعلى الصعيـد الوزارى كـانـت الصـورة مشـابهة . واحتكـر العسكـريون معظـم الوزارات ، وامتـد ذلك إلى وزارة الثقافـة والارشـاد القـومى ، (فيما عدا فتحـى رضوان ومحمد حسنين هيكل) ، والخارجية التى تولاهـا د. محمود فوزى الذى أدارها ، ومعه مساعدون عسكريون ، وسفراء غالبيتهم من العسكريين» [2].

وامتدت تلـك الهيمنة العسكريـة إلى التنظيمات السياسية ، والجهـاز التشريعي ، الذى اعتبرت مجالسه فروعًا إضافية للحكومة ، تم تشكيلها لخلق الانطباع بأن الجهاز التنفيذي لم يكن بدون مراقبة .

وحتى خارج نطاق (مفـاتيح القوة) ، وإعتمادا على الاستعانة بأهـل الثقة دون أهل الخبرة ، وتغلب عوامـل الدفعة الواحـدة من العسكريين ، والشلة ، وروابـط المصاهرة والقرابة ، تمت الاستعانة بالعسكريين فى إدارة المنشـآت الصناعية ، وتميزت مرتباتهم فى الجيش ، وأتيحت لهم من الخدمات الاستهلاكيـة والمعيشية ، ما لم يتح بنفس القدر لغيرهـم من العاملين بالدولة .

وقد كـانت طبيعـة تكويـن العسكريين سـالفة الـذكر ، مـع هذا التضخـم فى دور

---

(١) د. عبد الغفار رشاد . مرجع سابق ، ص ٨٣ .

- Hinne Bush . OP. cit. P 3 .

د . عبد العظيم رمضـان . مرجع سابق ، انظر من ص ٢٥٧ ، ٢٥٨ .

(٢) أسعد عبد الرحمن : مرجع سابق ، ص ٦٤ .

المؤسسة العسكرية ملمحا هاما من ملامح الحياة فى مصر الستينيات ، هيمنت آثاره على المجتمع بأسره .

فكما تحرك التنظيم منفردا ليلة الثالث والعشرين من يوليو عام ١٩٥٢ ، ساد الاعتقاد أنه يمكن للنظام أن يبقى قائما بل وقويا أيضا ، دون حاجة حقيقية لتلك الجماهير ، حتى وإن رفعت الشعارات باسمها ومن أجلها . بل ويجب على تلك الجماهير أن تتلقى الأوامر ، وأن تقوم بتنفيذها دون مناقشة أو مراجعة ، كتكتة عسكرية كبيرة يسود فيها أسلوب التعامل العسكري ، المستند إلى مبدأ الطاعة العمياء وإلا وقع العقاب على من يجرؤ على الاعتراض . هذا العقاب الذى يتراوح بين العزل السياسي ، أو التعرض للسجن والتنكيل .

ومن هنا ساد مبدأ العنف فى مواجهة خصوم النظام . خاصة مع ارتباط ذلك المفهوم العسكرى بتضخم دور أجهزة الأمن والمخابرات بدعوى ضمان استقرار النظام ، ومحاصرة النشاطات الهدامة ، واستجابة لعدم الاحساس الحقيقي بالأمان من النظام الحاكم ، الذى لم يستطع تحقيق ذلك الأمان بالاستعانة الحقيقية بالشعب . واستبدلت بتلك الجماهير شبكة أمن ومخابرات موالية وفعالة ، ومتغلغلة فى كافة المؤسسات والأجهزة والتجمعات الشعبية ، وتعددت تلك الأجهزة بين الجهاز الخاص ، والمخابرات العامة ، والعسكرية ، والمباحث الجنائية العسكرية ، وهيئة المباحث العامة . ومعها فقد الناس الثقة ، وشاع الخوف ، وابتعد المثقفون واتهموا بالعزلة ، وبقى العسكريون أكثر تخلفا من الناحية الثقافية ، وأشد انطواء من الناحية السياسية . «وعجز جمال عبدالناصر عن مراقبة تلك البيروقراطيات وقادتها والسيطرة عليها بشكل فعال . وبمرور الوقت أصبحت الحياة المصرية تدور فى فلك مركزه واحد ، هو عبدالناصر ، وحلفاؤه البيروقراطيون السياسيون الجدد » (١).

غير أننا فى النهاية لا نستطيع اغفال عاملين هامين لهما تأثيرهما على مجمل ودرجة الأحداث فى تلك الفترة ، وساعدا على أن يطرح النظام العسكرى عمليا توجهاته التى أشرنا إليها . وهما حالة المجتمع المصرى السياسية غير المستقرة قبل الثورة ، وأيضا

(1) Perlmutter , Amos . Egypt . The Praetorian State . Transaction Transaction Books , New Brunswick , New Jersey, 1974 , P 2:4 8.

ـ د. نزيه الأيوبى . مرجع سابق ، ص ١٠٩ .

ـ د. على الدين هلال . تجربة الديموقراطية فى مصر ، مرجع سابق ، ص ٢٨ .

طبيعة ومدى قوة القادة السياسيين القدامى ، وعلاقاتهم بالقادة العسكريين .

وما من شك أن تلك الملامح العسكرية للدولة فى الستينيات ، قد شملت بتأثيرها الميدان السينمائي . ويمكن إيجاز ذلك فيما يلي :

أولاً : أن الدولة مع تلك الأوضاع العسكرية ، اكتسبت فى جانب منها ملمح الدولة البوليسية . وتحت مظلة هذه الدولة لا يكون الفنان قادرًا على الإبداع ، وتتغلب طبيعته المتمردة الرافضة ، المنتقدة ، كى توقفه عن العطاء الحقيقى . وكان الخيار أمامه ، إما الصدام مع السلطة ، أو العمل فى ظلها فى موضوعات آمنة لاتعرضه للصدام . ومن هنا كان تأكيد سيادة سينما الغياب عن الواقع والهروب إلى الماضى .

ثانيًا : رفعت الدولة شعار الجماهير ، لكن العسكريين اختاروا العمل دون مشاركتها ، «مما أصاب الحركة السياسية ، وأصاب الإبداع الفكرى فى نفس الوقت بنوع من القهر ، وتحولت الجماهير إلى متفرجين أو مهللين بالهتاف والتمجيد للنظام . وبدا أن الدولة لم تكن بحاجة حقيقية إلى تلك الجماهير ، وبالتالى لم تتجه النية إلى البحث عن محاولات ايجابية لتعبئتها . وكانت احدى وسائل تلك التعبئة السينما بسعة انتشارها ، وقوة تأثيرها» [1]. ولعل ذلك يفسر فى جانب منه اهتمام الدولة بالبنية الأساسية فى السينما فى شكل مؤسسات وتنظيمات ، دون الاجراءات القادرة على الاستفادة من تلك الامكانات السياسية الثورية للسينما ، أو من دورها فى عملية التغيير الاجتماعى .

ويجب أن نسجل أن ذلك التأثير السلبى على الميدان السينمائي ، إنما شمل فقط هؤلاء الفنانين من السينمائيين ذوى الحس الوطنى ، والقدرة الحقيقية على العطاء الفنى، والذين كونوا جزءا من حركة المثقفين الذين تم عزلهم عن المشاركة ، أو اختاروا تلك العزلة بأنفسهم تلافيا لعواقب الأمور . ولم يقصد بذلك التأثير تجار السينما الذين ظل الفيلم فى مفهومهم سلعة يجب البحث عن مشتر لها ، أيا كان السبيل لذلك .

٢ ـ النظرية والفكر والمنهج :

من المسلم به «أن التطور الفكرى والأيديولوجى لأى مجتمع من المجتمعات بصفة

---

(1) Baker . Egypt In Shadows , OP. cit .

عامة ، ولأى قيادة سياسية بصفة خاصـة ، لا يحدث من فراغ ، وهو ليس عملية عقلية أو رياضـة ذهنية مجردة وحسـب ، بل إنـه يرتبـط بمجمل التطـور العام الاجتماعـى والسياسي والاقتصـادى ، يؤثر فيـه ويتأثر بـه . ولا يمكن فهم التطـور الفكرى فهما متكاملاً إلا فى الإطار العـام لمسار المجتمع من حيث علاقاته ونظمـه ومؤسساته» [١] ، كما أنـه من المتفـق عليه بين علماء السيـاسة والاجتماع «أن ادراك النخبـة السياسيـة الحاكمة للواقع الاجتماعى فى بلد ما ، واختياراتها الأيـديولوجية ، مدخل ضرورى لفهم ممارساتها السياسية والاقتصادية والاجتماعية» [٢].

هذا التحليل يندرج تحتـه تنظيم الضباط الأحرار الذى قام بـالثورة . وهو التنظيم الذى كوّن ـ رئيسا وأعضاء ـ الركن الهام من النخبة السياسية الحاكمة فى مصر ، منذ الليلة الأولى لتولى الحكم فى الثالث والعشرين من يوليو .

ضم تنظيم الضباط الأحـرار عناصر مختلفة أيديولوجيا وفكـريا ، وتراوح ذلك بين أقصى اليمين وأقصـى اليسار . بين الانتماء لـلاخوان المسلمين وبين الانتماء لحركـة (حدتو) الشيـوعية . ولم يمثل ذلك التنظيم تكوينـا أيديولوجيا موحـدا ، ولم تكن هناك عقيدة سيـاسية واحدة تـربط القائمين بـه . ورغم التناقضـات والاختلافات الفكـرية بينهم، إلا أنهم قد صاغوا إطارًا يحدد مسيرتهم سيـاسيا واجتماعيا ، تجسد فى المبادئ الستة التى تبلورت فى وقت مبكر ، وعكست الحد الأدنى المشترك بينهم ، وإن لم تعكس نظريـة متكاملة نظـرا لتغاير مفـاهيمهم . وقد انعكسـت تلك السمة الخاصـة بتنظيم الضباط الأحرار ، على نظام الحكم الذى تبلور بعد عام ١٩٥٢ ، وظهرت الخلافات التى حدثت على القمة حول السياسات ومسار الحكم ، والتى أدت الى تصفيات داخل مجلس قيادة الثورة ، وبين أعضاء تنظيم الضباط الأحرار .

«كان المذهب المعلن للنظام فى بدايـة المبادئ الستة المعروفة : القضاء على الاستعمار وعملائه ، القضـاء على الاقطاع ، والقضاء على سيطرة رأس المال على الحكم . ثلاثة منها تعرضـت بصورة مبهمة لسياسـات المستقبل ، وهى اقـامة حياة ديمقراطيـة سليمة ، واقامـة جيش وطنـى قوى ، واقامـة عدالـة اجتماعية ، وكانـت تلك المبـادئ أقرب إلى

---

(١) د. على الدين هلال وآخرون : مصر فى ربع قرن ، مرجع سابق ، ص ١٢٤ :

(٢) السيد يس وآخـرون : التوازن الطبقي فى فكر النخبـة السياسية بين الادراك والممارسة مصر فى ربـع قرن ، دراسات فى التنمية والتغير الاجتماعي . معهد الانماء العربي طبعة أولى . بيروت ١٩٨١ ، ص ١٥٧ .

مجموعة من المبادئ التحررية ، أعلنها ضباط تحولوا فى ساعات محدودة ليلة الثورة من شبان ثائرين ، إلى مسئولين عن سياسة مصر » [1].

كانت مصر فى تلك الفترة ما زالت فى مرحلة الثورة الأولى ، مرحلة إقرار القانون والنظام ، مرحلة هيئة التحرير التى رفعت شعارات الاتحاد والنظام والعمل .

«وفى سنوات الخمسينيات كان واضحا من استعراض خطب جمال عبد الناصر أنه لا يمتلك أيديولوجية واضحة للتغيير الداخلى ، ثم بدأ يتحدث عن الاشتراكية لأول مرة فى خطاب له عام ١٩٥٨ ، ثم عن الديمقراطية ، والتعاونية بعد مرور ما يقرب من عشر سنوات على الثورة ، فى تلك الفترة اتصف مفهوم الاشتراكية بالعمومية والغموض ، واتصفت أهداف الاتحاد القومى بالابهام ، وتصاعد التأكيد على مفهوم الوحدة الوطنية، وتقليل الخلافات الطبقية والفئوية» [2].

وفى عام ١٩٦٢ بدأ المؤتمر الوطنى للقوى الشعبية أولى اجتماعاته ، وقدم عبد الناصر مشروعا للميثاق ، تم قبوله بعد مناقشة بدون تعديل فى المتن ، وبدا منه أن عبد الناصر كان مهتما بقضية وجود وثيقة أيديولوجية تحدد أهداف وأساليب الثورة المصرية ، وجاء الميثاق وثيقة تتكون من عشرة فصول ، عكست تفكير عبدالناصر بعد سنوات من حكم مصر ، وأوضحت رؤيته للمجتمع المنشود .

«ركز الميثاق على مفهوم الاشتراكية ، التى كانت وفقا له أداة لتعبئة موارد المجتمع، وحث الجماهير على زيادة الانتاج ، ولخصت أهدافها فى كلمتين : الكفاية والعدل . أى زيادة الانتاج وعدالة التوزيع ، ووصل الميثاق إلى خلاصة مؤداها ، أن المؤسسات البرلمانية لا يمكن أن تعمل بنجاح فى ظل الواقع الاقتصادي والاجتماعى المصرى الحالي، وبالتالى لابد من ادخال تعديلات عليه قبل أن تصبح المؤسسات النيابية تعبيرًا حقيقياً عن الديمقراطية السياسية ، وأن تحالف قوى الشعب العامل هو القادر على تحقيق الديموقراطية السليمة .

واعتبر الميثاق الاتحاد الاشتراكى العربى هو التنظيم السياسى، القادر على تحقيق ذلك.

---

(١) احمد حمروش : قصة ثورة ٢٣ يوليو ، جزء أول ، مرجع سابق ، ص ٢١٩ .

(2) Dekmejian, egypt Under Nasser , OP. cit, P 128 - 129 .

- Perlmutter . OP . cit , P 103

تصور عبد النـاصر أن اصدار الميثاق سوف يحل المشكلـة الايديولوجيـة لنظامه ، ولكن سرعان مـا برزت تفسيرات مختلفة له ، ونظر إليـه كل اتجاه ايديولـوجي بشكل مختلف ، تراوح بين اعتباره نظرية وبين اعتباره مجرد مرشد للعمل .

وبصفة عامـة فقد عبر الميثاق (كوثيقة أيديـولوجية للنظام) عن جهـد توفيقي بين أفكار لينين ، ولاسكى ، وبعض مفاهيم الديمقراطية الليبرالية ، ووصف بأنه خليط من الاشـتراكيـة العلميـة والخياليـة ، وأفكـار البرجـوازيـة الصغيرة ، والقوميـة الضيقـة والانحيازات الدينية والمثالية الذاتية »(١) .

وبصفة عامـة يمكن القول أن التطور الايديـولوجي فى الحياة المصريـة بعد الثورة وخلال مرحلة الستينيات تتضح ملامحه فى :

أولاً : غياب الايـديولوجية التـى تقود العمل الثـورى ، وبالتالى غياب الالتـزام للتنظيم السياسي .

ثانيًا : بعد صدور ميثاق العمل الوطنى كأيـديولوجية رسمية للنظام ، والذى أخذ عليه أنه «كان بـرنامج عمل أكثر منـه نظاماً متلاحماً مـن الأفكار والمبادئ» (٢) ، هذا الميثاق ، الذى حدد وجود التنظيم السيـاسي الواحد ، ممثلا فى الاتحاد الاشـتراكى كسبيل متاح لتحقيق الديموقراطية ، وطرح الاتجاه نحو الاشـتراكية ، التى وجدها البعض «ضرورة عمليـة أكثر منهـا اختيارا أيـديولـوجيا للنظـام ، وحلا عمليـا لمشاكل التنمية أكثر منه التزامًا فكريًا »(٣).

ولأنه فى الثـورات العالميـة لا يمكن فصل شـخصيـة الزعيم عـن الثورة ، فـإن فكر عبدالنـاصر كقائد لثورة يـوليو «قد تميـز بنزعـة انتقائية ، وبميـل إلى الاتجاه للحلول الوسط . وسـادت نظـرية التوازن التى تتبعها النخبات السيـاسية فى معظم دول العالم الثالـث ، لذلك فقد اتســم التيار الفكرى لأيديـولوجية النخبة الحاكمـة فى مصر ، بعدم الاتسـاق الـداخلى . الأمر الـذى قاد إلى عدم القـدرة على الحسم الفكـرى والاتجاه نحو

(١) د. على الدين هلال : مصر فى ربع قرن ، مرجع سابق ، ص ١٣٧ ، ١٤٣ .
(٢) د . على الدين هلال : مصر فى ربع قرن ، مرجع سابق ، ص ١٣٧ .
(3) Harik. Iliya F8 The Political Mopilisation of Peasants
C Bloomington : Indiana University Press . 1974, P 184, 185 .
(٣) د. نزيه الايوبى : مصر فى ربع قرن ، مرجع سابق ، ص ٦٩ ، ٧٠ .

الحلـول الوسط . هــذه القــدرة على عدم الحسم والغمـوض ، انعكست على الهوة بين التوقعات والانجازات ، وبين النظرية والتطبيق »[1].

وان كان غياب النسق الفكـرى المتكامل ، يعنى عدم وجود نظرية متكـاملة ، إلا أنه يمكن القول أن ميثـاق العمل الوطنى يحمل ما يشبه النظـرية ، بل ويعد أكثر الـوثائق تجسيدا لفكر ثورة يوليو ، الذى استخلصته خلال ممارستها فى العشر سنوات الأولى ، وكان أيضـا دليلها فيما بعد ، وان اتخذت من (المحاولة والخطأ) منهجا للتطبيق .

فأين كان المثقفون من تلك السمة من سمات ثورة يوليو . والسينمائيون قطاع هام منهم؟.

ولنستعير هنا تعبير محمد حسنين هيكل عن (أزمــة المثقفين) والذى ورد فى أعقاب حوار قومى كبير استمر خلال عام ١٩٥٠ ، كتب خلاله هيكل ـ ربما معبرا ـ عن أفكار عبد الناصر : «ان المثقفين مارسوا نوعـا من السلبية تجاه القيادة الثورية ، وأن الكثرة الغالبة منهم قد قدموا الولاء السياسي وليس المشاركة الفعالة فى تطوير المجتمع ، وذكر بالذات أنهم لم ينجحوا فى أن يقدموا للنظام الأيديولوجية التى كان يسعى إليها » [2].

وهذه الأزمــة التى كتب عنها هيكل ـ لســان حال النظام وقتئذ ـــ وعبر عنها جمال عبدالناصر بعد ذلك تشير إلى :

١ ـ أن النظام كان يستشعر سلبية المثقفين تجاهه .

٢ ـ أنه يبـدو أنه كان ينتظر تلك الأيـديولوجية ، أو على الأقل صيـاغتها وبلورتها على أيدى المثقفين .

وعلى الرغم من إحسـاس النظام بتلك السلبية وذلك الولاء دون العطاء من تلك الفئة المتميزة ، إلا أنه لم يقدم على شيء يستقطب به هـؤلاء المثقفين ، ويدعوهم إلى المشـاركة والعطاء الفكرى ، وأنتظر أن يبلوروا هم أيديـولوجية النظام ، مع أن الصحيح هو أن يطرح النظام بنفسه تلك الأيديولوجية على الأمة .

« ولأن المثقفين لم يكن لهم دور فى أحداث يوليو عام ١٩٥٢ ،فلم يحصلوا على شطر من مسئولية الحكم فى الفترة التى تلت ذلك . ونما عـدم رضـاهم مع غياب المناخ الملائم لحرية الاجتماع وحرية الرأى ، وشعروا أن ليس لهم دور فى عملية تطوير البلاد أكثر من كونهم خبراء فنيين (تكنـوقراط) أو مـوظفين ، وأن عملية رسم السيـاسة واتخاذ

---

(١) السيد يس : مصر فى ربع قرن ، مرجع سابق ، ص ١٥٨ .

(٢) د. على الدين هلال : مصر فى ربع قرن ، مرجع سابق ، ص ١٣٦ .

القرار يحتكرها العسكريون ، الأمر الذى أدى إلى نوع من الاغتراب السياسى بينهم . وهو ما تأكد من خلال الأبنية السياسية الهشة للثورة ، والتى تأكد لهم معها استحالة المشاركة الفعالة ، واستحالة التحرك الفكرى والابداع الخلاق ، مع رفض مفهوم المعارضة والمنافسة السياسية ، والتأكيد على عناصر التماثل والاتفاق السياسى .

وقد أكد ذلك فى أذهان المثقفين ، عدم وضوح الرؤية بالنسبة للأيديولوجية الرسمية للدولة ، واعتماد النظام على منهج التجربة والخطأ ، والممارسة التى تسبق النظرية». [1] ومع قمع العناصر المناوئة ، كان من المتوقع أن يتوقف المثقف عن العطاء ، والفنان عن الخلق الإبداعى . ومع عدم وضوح الرؤية الفكرية للدولة ككل ، لم تتضح الرؤية فى ذهن الفنان السينمائى ، ولم يعرف ماذا يطلب النظام منه بالتحديد . ثم ما هى الحدود التى يمكن أن يتحرك خلالها حرا آمنا ، دون حاجة إلى التراجع مع تراجع فكر النظام مع منهج التجربة والخطأ ، ومع غياب النسق الفكرى المتكامل للدولة ، ومن هنا كانت ندرة الأعمال السينمائية التى تعاملت مع معطيات تلك الفترة السياسية والاقتصادية إنعكاسا لعوامل عدة ، كان منها عدم وضوح هذا النسق . وفى حدود تلك الندرة كانت تلك الأفلام إما للدعاية للنظام وبإيعاز منه ، أو من منطلق الايمان الحقيقى بذلك النظام وشعاراته ومنجزاته . ايمان لم يكن بعد قد جاوزه الشك الذى حطم أركان هذا الإيمان ، مع هزيمة ١٩٦٧ م .

٣ ـ الاشتراكية الفوقية وتغيير هياكل المجتمع :

فى السنوات الأولى التى أعقبت قيام ثورة يوليو عام ١٩٥٢ ، بدت رغبة النظام فى الحفاظ على مكانته ، وسيطرته على الأمور فى مصر . فى الوقت الذى لم تكن قد اتضحت له بعد نظرية للتغيير الداخلى . وكان من خطواته الأولى فى هذا المجال «إصدار قانون الإصلاح الزراعى الأول فى التاسع من سبتمبر عام ١٩٥٢ ، الذى تقرر فيه الحد الأقصى للملكية الزراعية بمائتى فدان للفرد الواحد ، وتوزيع الأراضى المستولى عليها على الفلاحين المعدمين ، بما لا يتجاوز خمسة أفدنة للفلاح » [2] ، ثم أعقب ذلك قوانين تمصير رأس المال الأجنبى فى مصر ، الذى انتقلت بموجبه ملكيته الى الدولة .

---

(١) د. على الدين هلال : مصر فى ربع قرن ـ مرجع سابق ، ص ١٣٧ .

(٢) قانون الاصلاح الزراعى رقم ١٧٨ ـ ٩ سبتمبر ١٩٥٢ م .

وفى نطاق تلك التأميمات الأولى ، كان واضحًا أن النظام الجديد لا يميل إلى اقتسام القوة التى كان يمثلها القابضون على أدوات الإنتاج ، وهم كبار ملاك الأراضى االزراعية، وكبار رجال المال والأعمال . وأنه من ناحية أخرى أراد أن يتبنى خطة تنموية صناعية الطابع ، رأى أن رأس المال الخاص لن يكون ساعده الأيمن فى تحقيقها، فقرر أن يتصدى لها وحده . وبدأ يتشكل فى مصر نمط جديد للإنتاج ، هو رأسمالية الدولة الذى يتصف بالتوسع فى النشاط الاقتصادى الحكومى ، على حساب تناقص دور كبار الرأسماليين المصريين والأجانب»[1].

وفى نهاية الخمسينيات «كان القسط الأعظم من رأس المال الصناعى والتجارى فى مصر ، ما زال تحت هيمنة العناصر الرأسمالية الكبيرة . واعتقدت تلك الرأسمالية أن إظهار نوع من المقاومة تجاه الحكومة ربما يحد من تطلعاتها ، ويحجم الأفق المحتمل لتدخلها فى الأمور الاقتصادية ، وفى غمار هذا الصراع أحجمت الرأسمالية الكبيرة عن تنفيذ نصيبها فى الخطة الخمسية الأولى ، بل وعملت على حجب أموالها عن تمويل التنمية المخططة ، الأمر الذى أعاق تنفيذ الخطة بوجه عام فى سنتها الأولى ، وهدد امكانيات التنفيذ فى السنوات التالية .

وكان هذا الإحجام عن المشاركة ، بما مثله من تحد لسلطة الدولة وتوجهاتها الاقتصادية ، وبما أشار إليه من امكانية حدوث تهديد جديد فى المستقبل ، أحد دوافع النظام الرئيسية والممهدة لاجراءات يوليو عام ١٩٦١»[2] ، أو «حركة التأميمات الكبرى التى أطلق عليها القرارات الاشتراكية»[3].

وخلال أربعة أيام ، بدأت من ١٩ يوليو عام ١٩٦١ وانتهت يوم الاحتفال بعيد الثورة التاسع ، «كانت قد صدرت مجموعة ضخمة من القوانين فى قطاع الزراعة ، والمصارف ، والتأمين ، وتجارة الاستيراد ، والصناعات التحويلية والاستخراجية ، وتجارة التصدير ، والحقوق العمالية ، أحكمت قبضة الدولة على النشاط الاقتصادى ، ونما معها القطاع العام نموا عظيما ، وأدت اجراءاتها الاجتماعية إلى إعادة توزيع الدخل

---

(١) عبد الوهاب الكيالى وآخرون : موسوعة السياسة . المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ طبعة أولى ، ١٩٨١، ص ٧٩٩ .

(2) Baker , Egypt's Uncertain Revolution , OP. cit , P 175 - 181 .

د . عبد العظيم رمضان . مرجع سابق ، ص ١٢٧ ، ١٢٨ .

(٣) القانون رقم ١٢٧ لعام ١٩٦١ م .

لصالح الفئات الوسطى والدنيا من السكان» [١].

لكن قرارات الأيام الأربعة «تمت بطريق الصدمة ، وتلقاها المسئولون والبسطاء كمفاجأة وقعت دون حشد للجماهير أو تعبئة للأفكار ، أو محاولة للتحرك من جانب التنظيم السياسى القائم وهو الاتحاد القومى» [٢] ، مفاجأة أعلنتها وسائل الاعلام ، فجاءت مفروضة (من أعلى) بالتشريع والتنظيم ، واضطلعت بتحقيقها فى الأساس الأجهزة الادارية ، ولم تتح لها فرصة الاقتران بحركة جماهيرية ثورية .

وربما كانت تلك الصيغة المفاجئة ، التى اتسم بها إعلان القرارات الاشتراكية مرجحة لبعض الحجج التى حاولت إعطاء تفسير لتجربة التأميم فى مصر ، والتى تراوحت بين أسباب معقولة وافتراءات غير صحيحة .

تركزت تلك الحجج ، حول ما سبق التعرض له من إحجام الرأسمالية عن المشاركة فى خطة التنمية ، وبالتالى فقد مثل التطبيق الاشتراكى فى مصر «مجرد تضخم درامى لتحكم الحكومة فى موارد الدولة ، وكان ضرورة عملية وليس اختيارا أيديولوجيا . وأن تلك الاجراءات كانت استمرارا لرغبة النظام القديمة فى عدم اقتسام القوة السياسية ، ولذلك فهى اجراءات مانعة ودفاعية أكثر منها رداً على خطر وشيك» [٣].

كما رأى البعض «أن تأميم قناة السويس عام ١٩٥٦ قد فتح المجال لفكرة التأميم بصورة عامة ، بما أحدثه من رد فعل مصرى وعربى وعالمى واسع النطاق ، أرضى غرور القيادة السياسية .

كما أن انفصال سوريا عن الجمهورية العربية المتحدة ، وتأكد جمال عبد الناصر من أن الرأسمالية السورية ـ التى كانت تمثل فى نفس الوقت قيادات الاتحاد القومى هناك ، كانت وراء الانفصال ، قد أدى إلى الاسراع بخطى التأميم فى مصر بعد ذلك بصورة واضحة إستمرت طوال النصف الأول من الستينيات ، وذلك كاجراء وقائي ، لكسر أنياب الرأسمالية المصرية ، التى قد تضطلع بنفس الدور تجاه نظام الحكم» [٤].

---

(1) Dekmejian . Egypt Under Nasser . OP. cit, P-129 , 130 , 131 .

(٢) أحمد حمروش : قصة ثورة ٢٣ يوليو . مجتمع عبد الناصر ، الجزء الثانى ، مرجع سابق ص ١٩٦ ، ١٩٧ .

(٣) د. نزيه الأيوبى : مصر فى ربع قرن ، مرجع سابق ، ص ٧٠ .

- Baker . OP . cit , P. 62 .

(٤) د. نزيه الأيوبى ، مرجع سابق ص ٦٧ .

أحمد حمروش : قصة ثورة ٢٣ يوليو ، جزء ثانى ، مرجع سابق ، ص ١٩٩.

كما اتجه البعض إلى اعتبار الاشتراكية هى «محاولة لاستعادة زمام المبادرة فى المحيط العربى من جديد ، بعد إعلان العراق رفض الانضمام للوحدة ، ثم الإنفصال السورى . وأن رفع تلك الشعارات البراقة كان يقصد منه إخفاء فشل الحكومة فى تحقيق إنجاز ضخم فى مجال التنمية الداخلية ، واعتمادها على سياسة خارجية قوامها المغامرة» [1].

ولا شك أن «علاقات الصداقة الوطيدة التى ربطت جمال عبد الناصر بزعماء دول عدم الانحياز أمثال نهرو ، وشو ان لاى ، وسوكارنو ، وخاصة معرفته الوثيقة بالتجربة اليوغوسلافية وتيتو ، قد أثرت إلى حد كبير ، فى تصوره لمحاولة إقامة نموذج سياسى واجتماعى مماثل لتلك التجربة الأخيرة» [2].

كما أن تجربة التأميم التى أنجزها جمال عبد الناصر كانت «وليدة رغبته فى التغيير الاجتماعى لصالح الفئات الفقيرة والمعدمة ، ونتيجة لحركته التجريبية التى تعتمد فى جزء منها على طبيعته العسكرية ، التى تميل إلى التنفيذ والانجاز أكثر منها إلى التنظير المسبق . وكان اعلانها المفاجىء اعتمادا على إرادته القوية فى التغيير ، وأسلوبه السرى فى نفس الوقت فى التدبير» [3].

ولأن الأفكار فى التجربة المصرية ، كات تلى التغيرات الفعلية فى معظم الأحيان وليس العكس ، فقد كان «الحديث عن الاشتراكية تاليا لظهور القطاع العام ، وكان صدور ميثاق العمل الوطنى عام ١٩٦٢ ، الذى أفرد جزءا كبيرا منه للحديث عن حتمية الحل الاشتراكى كأسلوب للتخلص من التخلف الاقتصادى والاجتماعى ، وإقامة مجتمع الكفاية والعدل ، كان صدور الميثاق تاليا لسن القوانين الاشتراكية » [4].

وفى الوقت الذى اختارت فيه الدولة تلك الصيغة الاشتراكية طريقا للتنمية وتحقيق العدل ، أخذت تطبقها من خلال نفس الكوادر والقيادات القديمة ، «ثم ازداد التناقض حدة عندما اعتمد النظام على فئة العسكريين ، إلى جانب أصحاب المشروعات المؤممة فى ادارة المنشآت المؤممة . ولأن الثورة اتجهت إلى ترجيح أهل الثقة فى بعض الظروف عن

---

(1) Baker . OP. cit , P. 68 .

(٢) د . جمال مجدى حسنين : البناء الطبقى فى مصر ١٩٥٢ ـ ١٩٧٠ ـ دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٨١ ، ص ١١٤ .

(٣) أحمد حمروش : مرجع سابق ، ص ١٩٥ .

(٤) د. نزيه الأيوبى : مرجع سابق ، ص ٦٩ ، ٧١ .

أهل الخبرة ، وكان مرجع هذه الثقة المعرفة الشخصية وليس الانتماء الأيديولوجي والتنظيمي ، فقد أعلن النظام الاشتراكية ، لكن تطبيقها فى معظم الأحيان كان عن غير طريق الاشتراكيين » [1].

وتنامت البيروقراطية مع التوسع فى القطاع العام فى مصر ، وأشارت خطب عبدالناصر إلى خطورة الطبقة الجديدة ، وعدم ارتياح القيادة السياسية إلى أدائها ، لكنه وضح مع استشرائها ، عدم قدرة النظام أو عدم رغبته فى الوقت نفسه على تغيير تكوينها تغييرا جذريا ، «تلك البيروقراطية هى نفسها التى مثلت جانبا من نشاط القوى المضادة بعد حرب ١٩٦٧ ، وتنكرت للسياسات الاشتراكية التى أعطت لها فرصة الثراء والتضخم الاجتماعى » [2].

وهكذا كانت محاولة تحقيق الاشتراكية فى مصر «بكوادر سياسية وإدارية لا تجمعها الوحدة العقائدية ، ولكن تجمعها الوحدة الوظيفية . ومع تنامى السلوك البيروقراطى والسلطة الفردية ، نشأ نوع من التنافس السياسى والتطاحن غير المنتج وغير المتكامل وغير القادر على القيام بمهمة التحويل الثورى . وبدا واضحا أن ما يحتاج حقيقة إلى الحماية هو الاشتراكية لحمايتها من منفذى الاشتراكية » [3].

تلك كانت الاشتراكية وتجربة التأميم فى مصر ، التى كان لها ظلالها على المجال الفنى بشكل عام ، والسينمائى موضوع الدراسة بشكل خاص .

وأبرز ما يمكن أن يلتقطه فنان سينمائى من تلك التجربة :

أولاً : أنها كانت اشتراكية فوقية أعلنتها القيادة من خلال أجهزة الإعلام ، وتلقتها الجماهير فجأة كقرار أعلى ، غير قابل للمناقشة .

ثانيًا : أن تنفيذها كان يتم بغير اشتراكيين حقيقيين ، وبغير دعوة جادة من الدولة

---

(١) د . جمال مجدى حسنين : مرجع سابق ، ص ١١٦ .

د. نزيه الأيوبى : مرجع سابق ، ص ٧٢ .

- Baker , OP . cit , P 175 , 285 .

(٢) د . عمرو محيى الدين ، ود. سعد الدين ابراهيم : اشتراكية الدولة والنمو الاقتصادى ، مرجع سابق ، ص ٢٣٥ .

(٣) د. مجدى حسنين : مرجع سابق ، ص ١١٦ .

أحمد فارس عبد المنعم : جماعات المصالح ـ النظام السياسى المصرى وتحديات الثمانينيات مرجع سابق ، ص ٢٧٤ ، ٢٧٥ .

للاستعانة بهم أو بغيرهم من العناصر الوطنية لإنجاح المسيرة . وبرزت العناصر الانتهازية وأهل الثقة والعسكريون لتولى زمام الأمور .

كل ذلك والشعب يقف موقف المتفرج من شعارات ترفع باسمه ، ومن أجله ، وبدونه فى نفس الوقت اعلانا وتنفيذا ، وعليه أن ينخرط فى المسيرة مشاركا فى (الهتاف) فقط . وتحول الترحيب بالاشتراكية كما قيل حينئذ إلى نفاق فى العلن ، واستهزاء فى السر.

والفنان :

يمنعه تمرده من قبول الفوقية .

ويمنعه وعيه وعمق ادراكه من المشاركة الشكلية فى مسيرة لم يدع إليها ، ويراقب أخطاء تنفيذها .

وكان من جراء ذلك أن انفصل الفنان السينمائي عن التجربة بداية وممارسة.

ولكن تبقى أفلام ظهرت فى تلك الفترة ، تناولت اشتراكية الحاضر من منطلق إدانة الماضى ، أو بمعنى آخر تناولت مساوئ الماضى لتبرر جدوى الحل الاشتراكى الحالى. وهى الأفلام التى صدرت عن إيمان حقيقى غالبا لصانعيها بمبدأ الاشتراكية ، وكون ذلك جانبًا من تيار سينما الماضى السائدة فى فترة الستينيات .

ولكن لم تجرؤ السينما على مناقشة اشتراكية مصر الستينيات كتجربة تحتمل الخطأ والصواب ، ولم تعكس أفلام الفترة أهم تجارب الفترة . وكان ذلك نتيجة حتمية لفوقية التجربة ، إلى جانب عوامل سبق تناولها (كحكم العسكر ، وكاريزما عبدالناصر، ومنهج التجربة والخطأ) وعوامل أخرى سيتم تناولها ، وهى تلك الخاصة بغياب الديمقراطية ، وورقية الأبنية السياسية ، التى لم تسمح بمناخ ملائم لحرية الفكر ، وانطلاق الإبداع .

٤ ـ غياب الديموقراطية :

لم تنجح الثورة خلال الخمسينيات ، فى إقامة تنظيمها السياسى بدءا من هيئة التحرير ، ومرورا بالاتحاد القومى ، ثم وصولا إلى الاتحاد الإشتراكى العربي فى بداية الستينيات ، والذى أعيد بناؤه ثلاث مرات عام ١٩٦٨ ، ١٩٧١ ، ١٩٧٥ فى أقل من عشر سنوات .

وقد أصبح من المسلم به الآن لدى المحللين السياسيين ، «أن عدم نجاح ثورة ٢٣ يوليو فى إقامة تنظيمها السياسى ، هو من أبرز جوانب القصور فيها ، إن لم يكن أبرزها على الإطلاق » [١].

والأبنية السياسية ، هى الأوعية الشرعية المتاحة للمواطنين لممارسة المشاركة السياسية . وهى قنوات الاتصال الفعالة بينهم وبين الحاكم ، وعن طريقها وفى وجودها تزدهر أو تتقلص الممارسة الديمقراطية ، وتزدهر أو تتقلص أوجه الحياة الأخرى السياسية ، والاقتصادية ، والفكرية ، والفنية وغيرها .

«تشير الخبرة السياسية إلى أن المعتاد فى نظم الحزب الواحد ، هو أنها تنشأ حول حزب طليعى ، أو حركة شعبية أو وطنية ، تتكون من القاع إلى القمة أثناء وجودها خارج الحكم ، ثم تتطلع إلى الوصول إلى السلطة عن طريق الانتخابات ، أو عن طريق القوة . والأغلب أن يتم بناء مثل هذا الحزب فى خضم كفاح معين ، ويمكن من خلاله اختيار وتصعيد القيادات . فاذا نظرنا إلى الاتحاد الإشتراكى نجد أنه على خلاف كل ذلك .

فقد نشأ الاتحاد الإشتراكى أثناء وجود منشيئة فى الحكم ، وبدون أية نواة سياسية سابقة ، وإنما عن طريق القرارات السلطوية الصادرة من أعلى . وهكذا نجد أنه عندما تطورت الأمور بالضباط فى الحكم ، رأينا الحكومة فى مصر تحاول أن تبث الحياة فى حزب سياسى ، بدلا من أن نجد الحزب السياسى فى مصر يسيّر الحكومة وهو الوضع المعتاد» [٢] . فكيف حدث ذلك ؟

فى مناخ عام من النقد الذاتى بعد الانفصال السورى ، قدم جمال عبدالناصر أول نقد رسمى لمفهوم الاتحاد القومى ونظامه ، وكان ذلك غالبا من واقع تأثره من اكتشاف مؤامرة قادته فى سوريا على الوحدة . وطور أفكاره فيما بعد فى يوليو عام ١٩٦٢ خلال مناقشات اللجنة التحضيرية للمؤتمر الوطنى . ثم فى اجتماعات المؤتمر الوطنى للقوى الشعبية داعيا إلى إعادة النظر فى عدد من الأفكار والمؤسسات السياسية . وتم تقديم مشروع الميثاق وقبوله ، ومن خلاله طرحت فكرة تحالف قوى الشعب العاملة .

---

(1) Hinnebush . Egyptian Politics Under Sadat , OP . cit , P. 1:10.

Baker . Egypt's Uncertain Revolution , OP . cit , P-47.

- على الدين هلال : تجربة الديمقراطية فى مصر . مرجع سابق ، ص ٣٣ .

(٢) د. نزيه الأيوبى : مرجع سابق ، ص ١٠٤

فيذكر الميثاق (أن الوحدة الوطنية التى يحققها تحالف هذه القوى التى تمثل الشعب ، هى التى تستطيع أن تقيم الإتحاد الإشتراكى العربي ، ليكون السلطة التى تمثل الشعب . والدافعة لامكانيات الثورة ، والحارسة على قيم الديمقراطية السليمة) .

وتطرق الميثاق إلى الدستور الجديد ، الذى سيضمن للعمال والفلاحين نصف مقاعد التنظيمات الشعبية والسياسية باعتبارهم أغلبية الشعب . ودخل القاموس السياسى المصرى لأول مرة مفهوم أعداء الشعب الذين لن يسمح لهم بالانضمام للإتحاد الاشتراكى . أما الشعب فقد حدده عبد الناصر من قبل فى خطاب له عام ١٩٦١ بأنه (جميع الفئات التى تساند الثورة الاشتراكية ، أو تساند الثورة الاجتماعية ، والبناء الاشتراكى) .

« وهكذا نشأ الإتحاد الإشتراكى العربى فى مصر ضاربا عرض الحائط بالمفاهيم الحقيقية التى تؤكد الديمقراطية ، وتؤصلها ، وهى «التعددية ، والمعارضة المنظمة ، والمنافسة السياسية . وأصبح التركيز دوما على الوحدة الوطنية والتماثل ، والتأكيد على عناصر الإتفاق السياسى »[١].

كانت الشعارات براقة وجذابة إلى أقصى حد ، لكن الممارسة الفعلية لتجربة الديمقراطية فى مصر أثبتت عكس ذلك تماما . فقد اتضح أن الغرض الأساسى من وجود الإتحاد الإشتراكى ، الذى نشأ فى أحضان السلطة وخضع لرقابتها إنما كان التعبئة لصالح النظام . «تعبئة بغرض المساندة ، لا بغرض شق قنوات للمواطن العادى للتأثير على العملية السياسية ، وبغرض تنفيذ مخططات النظام الجديد ، وتحقيق حالة من الرضا السلبى عنه وعن قياداته ، وبوقا للسلطة تبث من خلاله تعاليمها وعقائدها»[٢].

وقد تصور المسئول عن الإتحاد الاشتراكى «أن حملات التوعية ، وسرادقات الاحتفالات والمناسبات ، هى نهاية المطاف . لكن تلك السرادقات لم تكن بديلا عن المشاركة السياسية الحقيقية ، التى تحقق تبنى الجماهير للخطة أو للسياسة العامة

---

(١) د. على الدين هلال : مصر فى ربع قرن ، مرجع سابق ، ص ١٤٥ .

- Harik . Iliya , The Political Mobilization of Peasants

(Bloomington : Indiana University Press , 1974 , P. 184 , 185 .

(٢) د . السيد عبد المطلب غانم : المشاركة السياسية . النظام السياسى المصرى وتحديات الثمانينيات مرجع سابق ، ص ٦٨ ، ٦٩ .

التى سبق وساهم فى تحديدها وصياغتها ، والمهام التى يطلب منه انجازها بشكل أ بآخر» [١].

واستمرارًا للاتجاه العام فى الدولة للاستعانة بالعسكريين باعتبارهم من أهل الثقة أو الدفعة ، أو الشلة ، فقد تولوا المراكز القيادية فى التنظيم السياسى الوحيد فى البلاد وفشلوا أو لم يرغبوا فى طرح انتخابات حرة لمقاعد التنظيم من القاعدة إلى القمة ، التى احتكرتها إلى جانبهم الشخصيات المعينة من قبل نظام الحكم ، والتى لم تتصف أبد بالالتزام الأيديولوجى أو حتى بالرغبة فى الخدمة العامة. «كما لم تتوافق مهارات وكفاءات الأداء العسكرى ، مع الطابع الشعبى للتنظيم ، فتحولت الجماهير إلى جنو، تتلقى الأوامر وعليها الطاعة » [٢].

ولم يوفق الاتحاد الاشتراكى فى أداء مهمته كحزب سياسى فعال ، بل تحول من النشاط السياسى إلى النشاط البيروقراطى ، ومنه برزت وتضخمت مراكز القوى «وحتى نسبة الـ ٥٠٪ من العمال والفلاحين ، فقد انفصلت فعليا عن الجماهير بفعل المغريات ، والامتيازات التى أسبغتها عليها الدولة » [٣].

كما ساهمت الزعامة الكاريزمية لعبد الناصر فى تقلص دور التنظيم السياسى . واخضاعه عمليا وفعليا للسلطة التنفيذية فى الدولة .

وكما فشلت صيغة الاتحاد الاشتراكى فى تحقيق الديمقراطية ، فلم «تستطع المجالس الشعبية والنقابات المهنية التى سلبها النظام قدرتها على الحركة ، وحولها الى منظمات خدمية ، لم تستطع تعويض ذلك النقص فى البناء السياسى الأساسى فى الدولة» [٤].

«ومع اضطهاد الآراء المخالفة فى الرأى حتى ولو كانت قوى حليفة ، ومع تحكم الاتحاد الاشتراكى فى الترشيح ، وتنحية فئات عنه عن طريق العزل السياسى ، تمت اعاقة المواطنين النشطين سياسيا ، وتحول اهتمام الشعب بالشخصيات السياسية

---

(١) د. على الدين هلال : النظام السياسى المصرى وتحديات الثمانينيات ، مرجع سابق ، ص ٣١ .

(٢) د. مجدى حسنين : مرجع سابق ، ص ٣٧ .

د . أسعد عبد الرحمن : مرجع سابق ، ص ٨٦ ، ٨٩ .

(3) Baker . OP. cit . P - 191 .

أحمد فارس عبد المنعم : جماعات المصالح ، مرجع سابق ، ص ٣٠٨ ، ٣٠٩ .

(٤) د . عبد العظيم رمضان : مرجع سابق ، انظر من ص ٣٢٨ ، ٣٣٠ .

التى تكررت وجوهها وليس بالعملية السياسية ذاتها . وتحققت فى النهاية حالة من السلبية من قبل الجماهير تجاه التنظيم السياسي . فلم يكن كافيا العمل فقط من أجل الجماهير كما رفع ذلك الشعار الرئيس جمال عبدالناصر ، وإنما كان ضروريا أن يكون العمل مع الجماهير وبها »[1].

وخلاصة القول إن أبنية الثورة السياسية كانت فى حقيقتها أبنية ورقية ، وقنوات اتصال من جانب واحد ، كانت جهازا من أجهزة السلطة ، وأقرب إلى مصلحة حكومية يديرها الموظفون . كما نظر إليها المواطنون ـ للأسف ـ فى كثير من الأحيان ـ ومنذ بداية تكوينها ـ كأدوات للرقابة والضبط . وفشلت تلك الأبنية فى أن تكون أداة من أدوات المشاركة الشعبية ، وبوتقة لحماية وممارسة الديموقراطية .

« ولأن المجتمعات تحترم حرية الفن بقدر ما تحترم الحرية بصفة عامة ، وتمنحه منها ما تسمح بمنحه عادة وما تستطيع ممارسته . ولأن الفن يزدهر ويثمر فى الأجواء الحرة الديموقراطية ويذبل ويضمحل ويعقم فى ظل القهر والكبت»[2] ، فإنه مع ضيق حيز الحرية المتاحة فى المجتمع المصرى فى فترة الستينيات ، الحرية الحقيقية لا حرية الشعارات والكتابات . ومع غياب الديموقراطية وتراجع المشاركة السياسية ، كان مقدرا لحرية الفنان فى الأداء والتعبير أن تختنق وتموت . لكن تلك القاعدة فى العالم كله لها استثناءاتها ، واستثناؤها فى مصر جاء من :

أولاً : تولى أجهزة الاعلام مهمة «نفخ الذات القومية إلى حد التورم قبل الهزيمة العسكرية فى عام ١٩٦٧ . وركزت أجهزة الدعاية للنظام على مهمة الايحاء بأن مصر هى بؤرة العالم ومنتهاه . وصدّق كثير من المثقفين هذه اللعبة وأصبحوا جزءا منها »[3].

ثانيًا : جاء مصدر الاستثناء الثانى ، من الايمان الحقيقى والعميق لكثيرين بمجتمع الاشتراكية القادر على تحقيق الكفاية والعدل ، حتى وان تأخر هذا التحقيق بعض

---

(١) د. عبدالمطلب سيد غانم : مرجع سابق ، ص ٧١ .
د . مجدى حسنين : مرجع سابق ، ص ١٢٦ .
أحمد حمروش: مرجع سابق ، جزء ثانى ، ص ٢٩٠

(٢) نجيب محفوظ : مقال بعنوان (الفن والحرية) ، جريدة الأهرام بتاريخ ١٦/ ١٠/ ١٩٨٩ .

(٣) صلاح عيسى : مثقفون وعسكر ، مراجعات وتجارب وشهادات عن حالة المثقفين فى ظل حكم عبدالناصر والسادات ، مكتبة مدبولى ، القاهرة ، طبعة أولى ١٩٨٦ ص ١٥٦ .

الوقت . ومع كاريزمية عبد الناصر ، وأبوية النظام ازداد هذا الاحساس عمقا ويقينا وأمنا ، وتغنى الكثيرون بالمجتمع القائم ، وبالمستقبل المشرق القادم.

وتعددت الأعمال الفنية فى مجال المسرح ، والرواية ، والشعر ، والأغنية ، والكتاب ، وغيرها ، وشهدت صحوة ملموسة فى مصر الستينيات ، وإن عاد جانب من ازدهارها إلى قوة الدفع الآتية من الخمسينيات ، إلى جانب تلك العوامل السابقة .

إلا أن السينما بشكل خاص كان لها وضع مختلف ، عن بقية الابداعات الفنية الأخرى :

(أ) فلأنها الفن الأكثر جماهيرية فى مصر ، فقد حاصرتها مواد الرقابة على المصنفات الفنية ، تحديدا لتأثيرها فى غير الاتجاه المطلوب حكوميا .

(ب) ولأنها الفن الأكثر انتشارا فى العالم العربى فقد حاصرتها مرة أخرى رغبات الموزعين العرب ، ومحظورات الأنظمة العربية المتخلفة ، التى لم تكن تقبل بالاشتراكية والديمقراطية مادة للأفلام .

(جـ) ولأنها الفن الأكثر تكلفة ، فقد حاصرتها مرة ثالثة مسائل التمويل وحسابات الأرباح والخسائر ، وضمان العرض والرواج .

(د) ومرة رابعة حاصرت السينما استحالة العمل المنفرد ، فهى فن جماعى يتفق فيه كثيرون لعمل فيلم واحد .

ومن هنا أيضا كانت محدودية الأعمال السينمائية ، التى حاولت الاقتراب من مقومات المجتمع القائم سياسيا واقتصاديا مع محاذير الرقابة ، والتوزيع ، والتمويل، وأسلوب الانجاز .

وكان ملجأ الستينيات الآمن فى مجال السينما هو (سينما الماضى) ، حيث يصول ويجول المخرج السينمائى فى دائرة مساوئ العهد البائد ، وهو متمتع بكامل حريته وانطلاقه الفكرى .

لكننا لا يمكن أن نغفل على الاطلاق ، أن غياب مناخ الحرية والديمقراطية قد حرم السينما المصرية من أفلام كان يمكنها التطرق إلى نبض اللحظة ، ومعاناة الواقع فى مصر الستينيات ، وأصابها بنوع من (الغيبوبة) عن الواقع الحى المعاش .

كما لا يمكننا أيضا أن نتلمس العذر دائما للفنان السينمائي ، الذى آثر السلامة ، وبحث عن الأمان ، وتلافى دائما الاصطدام مع السلطة ، مما جعل سينما الستينيات فى مصر تبدو أيضا (سينما بلا قضية ، ومخرجها مخرج بلا نضال) .

ولكن من المؤكد « أن الفنان حر دائما وأبدا إذا شاء وصمم ، ولو عايش نظاما قهريا باغيا ، وهو أيضًا عبد إذا شاء ، ولو عايش نظامًا حرًا طليقًا . وقد تلقى فى نظام ديمقراطى من يبيع حريته للسلطة أو للتجارة ، وقد تجد فى نظام شمولى من يمارس حريته بشجاعة ويدفع الثمن غاليًا » [١].

لكنه للأسف لم نجد سينمائيًا مصريًا اختار فى الستينيات أن يمارس حريته بشجاعة ، وأن يدفع الثمن غاليًا .

ثانيا : الاطار التنظيمى لتجربة السينما فى الستينيات

١ ـ اضطراب المجال الثقافى فى الستينيات :

إذا كان رصدنا قد أوضح غياب النظرية الكاملة لثورة يوليو ، وأنها اتخذت من التجربة والخطأ قاعدة ، فان ذلك لاشك يبدو واضحًا ، فى السياسات التى إنتهجتها فى مجالات نشاطات المجتمع المصرى .

ولما كان مجال العمل الثقافى ، هو الاطار العام لموضوع بحثنا ، فان التعرض له فى الستينيات ، باعتباره البنية التى تضمُ السينما كفن ، يخضع لا شك لوسائل ومناهج هذه البنية ، يعد أمرًا جوهريًا ، باعتباره يعكس النسق العام المسيطر للنظام الحاكم.

إن الأمر يتعلق بالبحث عن السمات العامة الواضحة لمجال الثقافة ، من حيث هى دلالة تكشف عن المنهج ، وأول هذه السمات « تعاقب وزراء معظمهم من العسكريين على وزارة الثقافة والإعلام »[٢] ، ثم إجراء ضم وفصل الثقافة والإعلام رغم تباين مهام كل منهما ، والأخذ مرة بسياسة الكم ومعاودة الأخذ بسياسة الكيف مرة أخرى، وتجاوز وزارة الإعلام لمهامها الأساسية فى مواجهة وزارة الثقافة ، والتداخل فى الاختصاصات ، والذى خلق تأرجحًا ونزاعًا صار يهدد التنظيم المعلن لاستقلال الوزارات بحكم أهدافها ، ويسقط خصائص كل من الوزارتين ، بل « إن أعلى سلطة فى النظام الحاكم كانت تؤمن بهذه المواجهة بين الوزارتين » [٣] . وينتهى الأمر إلى ضم وزارة الثقافة إلى الإعلام وإلحاق السياحة بهما . وعلى الرغم من أهمية العلاقة بين

---

(١) نجيب محفوظ : مرجع سابق .

(١) د . أسعد عبد الرحمن : مرجع سابق ، ص ٧٤ .

(٢) د . ثروت عكاشة : مرجع سابق ، جزء ثانى ، ص ١٩٣ .

هذه الوزارات الثلاثة ، إلا أن دور كل منهم لا شك يختلف ، ودلالة الدور تتحدد بمدى ما يمكن أن تحققه أى مؤسسة بحكم تسميتها لأهدافها . وبديهى أن تحقق الدور يقارن بمعياره المحدد سلفا ، وهذا الاجراء فى ضم هذه الوزارات يجعلها بنيات معلقة فى الفراغ تفتقد أدوارها الحقيقية ، بل ويؤكد خللًا ليس طارئًا نتج عن عدم تطابق دور كل من هذه الوزارات مع معياره ، وأن صح القول اختلاط المعايير وعدم وضوحها .

واتضحت الصيغة ، التى تحوى فى داخلها تعدد الوزارات الثلاث المختلفة التوجه والهدف، والتى تعكس غياب الفهم الواعى لكل منها بحكم طبيعتها المغايرة . وبدأ نشاط المجالات الثلاث مرتكزًا على طرح ما يعرف (بسياسة الكم) ، وذلك بصدور كتاب كل ست ساعات ، وتقديم مسرحية جديدة كل أسبوع ، وبناء فندق كل خمسة عشر يومًا . ووجدت هذه السياسة أقلامًا فى الصحافة المصرية ـ بحكم خضوعها لوزارة الإعلام ـ تشيد بهذا الرواج العظيم . كما واجهت أيضًا فى ذات الوقت انتقادًا لتغليب سياسة الكم على الكيف ، إذ بدا واضحًا أن انتاج أكبر عدد من الأعمال الثقافية والفنية فى أقصر وقت ، وبأسرع السبل ، مطلبًا لا يتفق بأى حال مع عجز الامكانيات والقدرات الفنية والتكنولوجية فى مصر كبلد نام.

ولا شك أن غياب التصور المسبق لسياسة الكم ومدى فعاليتها ، كشفت عنه مذكرة وزارة الخزانة التى أوضحت « تكدس المخازن بما يزيد عن ٩ ملايين نسخة من كتب غير قابلة للبيع ، بل واضطراب فى مؤسسة المسرح حتى أصبحت الدولة تعينها بما يقرب من ٨٥٪ من ميزانيتها » . [١] ، الأمر الذى يؤكد عشوائية هذه السياسة التى لا ترتكز على معطيات الواقع المصرى ، الذى يعانى من الأمية الأبجدية ، والتى لا تتيح له مطالعة الكتاب الذى صار فى متناول يده بحكم رخصه .

هذا المناخ السائد الذى يفتقد القدرة على تعديل توجهه بحسب الأدوار التى تفرضها الحياة الاجتماعية ، والذى لم يلتفت إلى البشر كأساس للتغيير ، لم يستطع أن يحقق نجاحًا نوعيًا فى مجال السينما . وعاصرت تلك الفترة السنوات الأولى لمولد القطاع العام السينمائى ، وشهدت ما سمى (بالمسرح التليفزيونى السينمائى) ، وهو ما كان يقصد به تصوير مسرحيات ركيكة المستوى على أشرطة سينمائية ، وترويجها كأفلام لتلبية مطالب السوق العربى ، وفى هذا المجال تم انشاء عشرين فرقة مسرحية لتسلية الناس

---

(١) مذكرة وزارة الخزانة بشأن مقترحات الاصلاح المالى والإدارى ، فبراير ١٩٦٩ م .

بالكوميديا المتردية ، وكانت النتيجة خسارة فى حقل السينما قدرها ١,٥٤٠,٠٠٠ وقروض قدرها ٢,٦٨١,٨٦٢ جنيه .

وعندما تجسدت هزيمة سياسة الكم ، أمام السلطة الحاكمة فى شكل خسارات مالية رصدتها أجهزة الدولة المعنية . « وأبانت التجربة أن هذا التراكم الكمى فى الانتاج الثقافى والفنى لم يتحول إلى تأثير كيفى ، لتجاهله واقعه ، بل وأنه ليس سوى خديعة كبرى ، فاذا بالتحول مرة أخرى إلى سياسة الكيف، بل والدعوة إلى إيجاد موازنة بين الكيف والكم حتى لا يطغى أحدهما على الآخر »[١].

وقد جاء قرار السلطة الحاكمة ، بعد أن تقصى الخسارة التى ظهرت بشكل مادى ، وفى ذات الوقت عاد إلى الصور الثابتة العاكسة ، وهى سياسة الكيف ، فى حين أن جوهر الإدارة العليا هو الاختيار بين حلول مختلفة لمشكلة معينة ، فى صور حسابات على درجة عالية من الدقة ، وليس تعداد مزايا أو عيوب حل واحد ، أو التوفيق بين نقيضين ، كمحاولة للوصول إلى حل وسط كرد فعل واستجابة لهزيمة سببها عدم وضوح الهدف والتصور. وإنما الأمر يحتاج إلى إعادة قراءة الواقع والثقافة ، وممارسة النقد الواعى ، وتبديد الأوهام التى خلقتها العشوائية والتى بدورها صنعت المأزق .

وقد جاء قرار السلطة الحاكمة ، بعد أن تقصى الخسارة التى ظهرت بشكل مادى ، وفى ذات الوقت عاد إلى الصور الثابتة العاكسة ، وهى سياسة الكيف ، فى حين أن جوهر الإدارة العليا هو الاختيار بين حلول مختلفة لمشكلة معينة ، فى صور حسابات على درجة عالية من الدقة ، وليس تعداد مزايا أو عيوب حل واحد ، أو التوفيق بين نقيضين ، كمحاولة للوصول إلى حل وسط كرد فعل واستجابة لهزيمة سببها عدم وضوح الهدف والتصور . وانما الأمر يحتاج إلى اعادة قراءة الواقع والثقافة وممارسة النقد الواعى ، وتبديد الأوهام التى خلقتها العشوائية والتى بدورها صنعت المأزق .

وقد يكون من الصعب تحديد خيار السلطة السياسية فى شأن فصلها وزارة الثقافة عن الإعلام ، إذا ما كان سببه يرجع إلى تداركها لتردى القيم الثقافية الجادة ، أم إلى « استجابتها لاستياء المثقفين الذى تعاظم ضد الضم » [٢] ، أم إلى العوامل الاقتصادية التى أشرنا إليها . ومع ذلك فانه مهما كان السبب إلا أن الأمر يكشف عن

---

(١) د . ثروت عكاشة : جزء ثانى ، مرجع سابق ، ص ٢٥٢ .

(٢) د . لويس عوض : مقال بعنوان (كلمة هادئة عن الموسم المسرحى) جريدة الأهرام بتاريخ ٣ أبريل ١٩٦٥.

تجربة فاشلة ، جربتها السلطة فعادت إلى تجريب شكل آخر ، وهو فصل الوزارتين.

انفصلت فى عام ١٩٦٦ وزارة الثقافة عن الإعلام ، وأعيد اسناد مهامها مرة أخرى إلى رمز من رموز الثقافة الجادة ، التى تؤمن بسياسة الكيف ، وفى ظل هذه الفترة أعلنت الخطة الجديدة للوزارة والتى تستهدف رأب بعض الصدع الذى حدث ، ورفع المستوى الفكرى للفيلم المصرى ، وتم إجراء تولى الأديب نجيب محفوظ رئاسة مجلس إدارة المؤسسة العامة للسينما .

وقد « رحب المثقفون بتلك الاجراءات الجديدة » [1] . إلا أن الخطة الجديدة باجراءاتها لم يتم تنفيذها كاملة ، إذ حالت دون ذلك ظروف الهزيمة العسكرية ، التى لحقت بالوطن العربى فى منتصف عام ١٩٦٧ ، والتى تركت ظلالها الكثيفة على كل نواحى الحياة ومن بينها السينما . وتعرضت المؤسسة لموقف مالى متدهور خاصة مع انعدام السيولة النقدية ، واضطرت وزارة الثقافة إلى الارجاء الجزئى لفلسفة الانتاج السوى الجديد ، وتشابكت تعقيدات الموقف بما خلقته المواقف السابقة من أعباء على الساحة الثقافية ، بحيث صار التناقض يحكم آليات الحركة فى المجال الثقافى .

وهكذا شهدت فترة الستينيات تصادم سياستين ثقافيتين ، لكل منها معاييرها المختلفة ، والتى وصلت إلى حد التنافس والاضطراب . الأمر الذى يتضح معه أنه لم يكن هناك خيار يرتبط بالخبرة التاريخية للمجتمع المصرى ، وإنما هو مجرد خيار عشوائى، قد يكون نتيجة الأخذ بالقوالب الجاهزة ، بغض النظر عن ملائمتها لظروف المجتمع الذى تطبق فيه ، اذ أن السياسات والأفكار تصبح قوى اجتماعية هامة بقدرة المجتمعات على استيعابها والايمان بها .

وفى نهاية الستينيات ، تزلزل المجتمع المصرى بالهزيمة العسكرية ، التى كان لآثارها الغلبة على أية سياسة ثقافية مطروحة .

٢ ـ الرقابة ومحاصرة حرية التعبير :

عرفت دول العالم أجمع ، وعلى طول تاريخها نظمًا متباينة للرقابة ، تراوحت بين الشدة واللين ، لكنها جميعًا كانت تتجه إلى تحقيق نوع من الحماية لجانبين أساسيين هما الأخلاق والسياسة .

---

(١) د . ثروت عكاشة : مرجع سابق ، جزء ثانى ، ص ٣٣١ .

وبين النظم الشمولية والديموقراطية كان البون شاسعًا ، فاتجهت الأولى إلى فرض نوع من الوصاية على حرية التفكير ، وحرية التعبير ، بهدف ضمان نوع من الاستقرار لنظامها السياسي بمقوماته الاقتصادية والاجتماعية . وفى سبيل ذلك اتسمت نظمها الرقابية بالصرامة إلى حد توقيع عقوبات الجرائم على تعدى محظورات الرقابة . ومع النظم الشمولية تنضب قدرة الفنان على الإبداع ، وتتقلص قدرة المتلقى على الإستقبال، مع قبضة النظام الحديدية ، وبالتالى قبضة لوائحه الرقابية .

هذا بينما اتجهت النظم الديموقراطية إلى جعل الرقابة فى أضيق الحدود ، حتى كادت تتلاشى الآن فى دول كثيرة ، رفعت الوصاية من جانب الدولة على حرية الفنان تفكيرًا وتعبيرًا ، حماية لقيمة كبرى فى حياة الإنسان ، وإحدى أهم الدعائم التى يقوم عليها النظام الديموقراطى وهى الحرية الفردية . وهى فى مجال الفن : حرية العطاء ، وحرية التلقى بكافة الألوان والأشكال .

ومن هنا (كانت الرقابة بمختلف أشكالها ، وسوف تظل تعبيرًا عن السلطة السياسية الحاكمة ، أيا كانت هذه السلطة ، فى مصر ، وفى غيرها من دول العالم ، ويمكن تبين طبيعة السلطة السياسية بوضوح من خلال ما تمنعه الرقابة فى العهود المختلفة ، أكثر مما يتبين ذلك من خلال ما تصرح به وتوافق عليه) [1].

وتنصرف الرقابة تشددًا ولينًا فى دول العالم ، على كافة أشكال الفن والثقافة . لكن الأمر يبدو أكثر وضوحًا بهذا المعنى السابق إذا ما تعلقت الرقابة بفن جماهيرى ، واسع الانتشار والتأثير ، سهل التلقى والاستيعاب كفن السينما . ومن هذا المنطلق كانت اللوائح الرقابية الخاصة بالسينما من أكثر النصوص دلالة على نوع هذه السلطة السياسية ، وعلى قياس مدى الحرية المتاحة فى المجتمع ، الحرية السياسية ، وبالتالى الحرية الفنية .

والأمر المثير للدهشة أنه فى الستينيات لم تصطدم الرقابة بصانعى الأفلام صدامًا كان له دويه ، بل وإنه لم يمنع فيلم سينمائى واحد من العرض ، وسارت الأمور هادئه بين الطرفين : السينمائيين من ناحية ، ومسئولى الرقابة على المصنفات الفنية من ناحية أخرى.

ورغم أن الفترة كانت تموج بالتغيرات الجذرية والتطورات المتلاحقة ، إذ كانت

---

(١) سمير فريد : بحث السينما والدولة فى الوطن العربى ، مرجع سابق .

سوريا تنفصل عن الجمهورية العربية المتحدة ، وكانت القرارات الاشتراكية تتوالى ، يسقط الاتحاد القومى ، وينشأ الاتحاد الاشتراكى ، يرحل الجيش المصرى إلى اليمن وينسحب ، يصدر الميثاق ، تقع كارثة مصر الكبرى عام ١٩٦٧ ، وينقلب المجتمع المصرى رأسًا على عقب ، ولم يجرؤفيلم واحد على الاقتراب من تفاصيل الحياة السياسية والاقتصادية فى مصر الستينيات .

ولا شك أن القانون الإجتماعى ، يؤكد أن عدم المشاركة الشعبية تعنى أن المشروع الاجتماعى فى التغيير يرتبط فقط بشخصية القائد أو النخبة الحاكمة . وأنه مهما كان هذا المشروع فى التغير الإجتماعى ، إلا أنه بانعزاله ، وعدم المشاركة الشعبية لتأكيده وترسيخه ، يكون معرضًا للإجهاض . لكن يبدو أن ثورة يوليو كانت تكتفى بالتأييد الذى يبرر قيامها ويحكى عن صور الماضى البغيض ـ دون مشاركة حقيقية فى صياغة الحاضر ـ كالحديث عن الملك الفاسد ، والعمدة الاقطاعى ، ومظاهر بؤس عمال التراحيل قبل الثورة ، وقصص الحب المحبطة بين الأغنياء والفقراء التى أوجدت لها الثورة حلًا ، مع كثير من روايات الحب والهجر ، ومزيج الأغنيات والرقصات . وتميزت القلة من الأفلام الجادة والواعية فى تلك الفترة كنغمة نشاز ، وسط عزف من وادى سحيق أو من وادى الذكريات . ولم تكن جدية الأفلام تعنى اقترابها من نبض الفترة ومعاناة اللحظة ، فلم يكن النظام ـــ عمليًا وواقعيًا وأيضًا رقابيًا ـــ ليسمح بنمو سينما تعيش الحاضر ، تناقشه وتنتقده .

ورغم أن القانون السائد فى تلك الفترة ، كان ظاهريًا من أخف قوانين الرقابة المصرية وطأة على طول تاريخها وحتى الآن ، إلا أنه مع غياب الحرية فى المجتمع المصرى فى الستينيات لم تنشأ سينما حرة ، وكان ملجأ الأمان مع سيطرة ظل الخوف هو نمو واستشراء (سينما الماضى) .

ولقوانين الرقابة على السينما فى مصر . أصل مسرحى يمتد إلى السنوات الأخيرة من القرن الماضى ، حيث كان قد بدأ نشاط المسرح ، وبدأت تظهر توجهاته السياسية المناوئة للاستعمار البريطانى ، والمؤيدة للحركة الوطنية ، واضطلعت بالأمر حكمدارية القاهرة مخولة من نظارة الداخلية ، ومنعت سلطات الإحتلال مسرحيات تتناول قضية الوطن واستقلاله السليب ، ومسيرة أبطاله . وغدت تلك الموضوعات من الموضوعات الرقابية الأولى التى عرفتها مصر .

ومع نمو الحركة الوطنية ، واشتداد المطالبة بالدستور ، ازداد غلو السلطة فى المنع،

وصدرت لائحة التياترات (المسارح) في ١٢ يوليو عام ١٩١١ ، وظهرت بها لأول مرة عبارة « مراعاة النظام العام وحسن الآداب » كجواز مرور الأعمال المسرحية تلك العبارة التى ترددت بعد ذلك ، فى جميع اللوائح والقوانين الرقابية على السينما حتى السبعينيات .

وكانت مصر قد عرفت العروض السينمائية فى السنوات الأخيرة من القرن الماضى، وأن لم تكن بعد قد عرفت تصوير الأفلام على يد مصريين ، ولم تكن السينما تمثل فنا كاسحا قادمًا ، وبالتالى لم يتنبه لها المشرع . ولكن بعد ذلك بسنوات ، ومع دخول مصر ميدان الإنتاج السينمائى ، وزيادة عدد الأفلام المنتجة سنويًا ، وارتفاع أعداد المشاهدين ، إنسحبت أحكام لائحة التياترات عليها ، وظلت دون تعديل من يوم العمل بها حتى يوم نسخها بموجب القانون رقم ٤٣١ لسنة ١٩٥٥ لتنظيم الرقابة على الأشرطة السينمائية ولوحات الفانوس السحرى ، والأغانى والمسرحيات ، والمونولوجات، والاسطوانات وأشرطة التسجيل الصوتى .

« إلا أن ادارة الدعاية والإرشاد التابعة لوزارة الشئون الاجتماعية ، أصدرت فى فبراير عام ١٩٤٧ تعليمات خاصة بالرقابة على الأفلام ، استكملت بها لائحة التياترات، وسجلت رسميًا ما كان يجرى به العمل فى ميدان الرقابة على الأفلام ، طوال السنوات السابقة .

إشتملت تعليمات الرقابة لعام ١٩٤٧ على أربعة وستين محظورًا ، تحول عمليًا بين السينما المصرية وبين تناول معظم عناصر الحياة فى مصر ، خاصة السياسية والاقتصادية وجانبًا كبيرًا من الحياة الاجتماعية »(١).

ذلك أن الفترة ما بين الحربين العالميتين فى مصر « وبالتحديد بعد افتتاح ستوديو مصر شهدت السينما المصرية دخول عناصر جديدة مختلفة من المثقفين المصريين إلى ساحتها ، مثل كمال سليم ، وكامل التلمسانى ، وأحمد كامل مرسى ، وصلاح أبوسيف، وغيرهم من المخرجين ذوى النزعات الوطنية والرؤية الواضحة للواقع المصرى »(٢).

وكانت أفلام العزيمة ١٩٣٩ ، والمظاهر ٤١ ، والسوق السوداء ١٩٤٣ ، والعامل ١٩٤٦ . مما كان يشير إلى بداية وجود تيار سينمائى ، مخالف تمامًا للسينما المصرية

---

(١)مصطفى درويش : رقابة وسينما وأشياء أخرى ، محاضرة مقدمة إلى المركز الثقافى الفرنسى بالقاهرة .

(٢) سمير فريد : السينما والدولة فى الوطن العربى . مرجع سابق .

السائدة قبله ، ومما كان يستلزم من قبل السلطات التصدى له لخطورته .

ولا شك أن ثمة علاقة بين هذا الكم من التعليمات الرقابية ، وما كان يدور على الساحة السياسية والوطنية فى مصر وقتذاك . « اذ كان نشاط الجماهير فى هذه الفترة استمرارا لنشاطها الواسع الذى عرفه شتاء ١٩٤٦ ... انفجرت مظاهرات .. تصدى البوليس للمتظاهرين ... وحدث نفس الشىء بالإسكندرية ... وكذلك الأمر فى العريش وبلبيس وشبين الكوم وبنى سويف وغيرهم ، وأضرب عمال شبرا الخيمة وفى اليوم التالى أضرب عمال المطبعة الأميرية ... وبدأت مظاهرات فى طنطا ... كما سارت فى بورسعيد وغيرها » [1].

« قضت هذه التعليمات الرقابية ، بأنه لا يجوز اظهار مناظر الاخلال بالنظام الاجتماعى كالثورات أو المظاهرات أو الاضراب ، أو التعريض بالمبادئ التى يقوم عليها دستور البلاد ، أو بنظام الحياة النيابية فى مصر ، أو نواب الأمة وشيوخها ، أو اظهار رجال الدولة بصفة عامة بشكل غير لائق ، وخاصة رجال القضاء والبوليس والجيش ، أو التعرض لأنظمة الجيش أو البوليس ، أو تناول رجاله بالنقد .

كذلك حظر الأحاديث السياسية المثيرة ، وتناول الموضوعات التى تعرض لمسائل العمال وعلاقاتهم بأصحاب الأعمال دون حيطة وحذر ، واظهار تجمهر العمال أو إضرابهم أو توقفهم عن العمل ، وبث روح التمرد بينهم كوسيلة للمطالبة بحقوقهم .

كما تحظر الأفلام التى تتعرض للجرائم التى ترتكب بدافع من اختلاف الرأى ، فيما يتصل بالنظام الاجتماعى أو السياسى أو للسخرية بالقانون .

وليس مقبولاً على سبيل المثال وليس الحصر ، أن يساء إلى سمعة مصر والبلاد الشقيقة باظهار منظر الحارات الظاهرة القذارة ، والباعة المتجولين ، وبيوت الفلاحين الفقراء ، والمتسولين .

وليس جائزاً أن تصور الحياة الاجتماعية على وجه فيه مساس بسمعة الأسرة المصرية ، أو التعريض بالألقاب أو الرتب أو النياشين ، أو الحط من قدر هيئات لها

---

(١) طارق البشرى : الحركة السياسية فى مصر ١٩٤٥ ـ ١٩٥٢ ، مراجعة وتقديم جديد ، مطابع الشروق ، طبعة ثانية ، ١٩٨٣ ، بيروت القاهرة ، ص ١٧٢ ، ص ١٧٣ .

أهمية خاصة فى نظام الحياة العامة ، كالوزراء أو الباشوات ومن فى حكمهم ورجال الدين ورجال القانون والأطباء .

كذلك يحظر التعرض لموضوعات فيها مساس بشعور المصريين أو النزلاء الأجانب، أو لموضوعات ذات صبغة شيوعية ، أو تحوى دعاية ضد الملكية أو نظام الحكم القائم أو العدالة الاجتماعية ! »[1].

وهكذا قدر للسينما المصرية أن تنأى عن تناول موضوعات السياسة ، والجنس ، والدين ، وهى الممنوعات الثلاثة التى حصرت أفلامها فى دائرة ضيقة ، تحوط بها محاذير كثيرة .

كما يشير مجرد العدد الكبير لهذه المحظورات إلى :

١ ـ تنبه السلطات لاتساع وعمق تأثير السينما على المواطن المصرى ، ومحاولة مواجهة هذا التأثير بالمنع والحذف .

٢ ـ كما يشير إلى دائرة الحصار المحكمةالتى فرضتها الرقابة على السينما المصرية، مما أنتج آثارًا سلبية على مسيرتها لفترات لاحقة طويلة ، خاصة مع بقاء تلك التعليمات هى المهيمنة عمليًا على مجال الرقابة على الأفلام ، حتى مع صدور القانون اللاحق .

صدر القانون رقم ٤٣٠ لسنة ١٩٥٥ ، وظل ساريًا حتى صدور « قرار وزير الإعلام والثقافة رقم ٢٢٠ لسنة ١٩٧٦ ، بشأن القواعد الأساسية للرقابة على المصنفات الفنية » [2] ، ومعنى ذلك أن قانون عام ١٩٥٥ الذى أصدرته حكومة الثورة كانت أحكامه هى السارية على سينما سنوات الحكم الجديد الأولى ، وسنوات الستينيات ، وجانبًا من السبعينيات .

ومن الملاحظ أن « المذكرة الايضاحية للقانون رقم ٤٣٠ لسنة ١٩٥٥ قد اشتملت على مادة واحدة لكنها فضفاضة ، تحدد أن الأغراض المقصودة من الرقابة ، هى المحافظة على الأمن والنظام العام ، وحماية الآداب العامة ومصالح الدولة العليا»[3]، ثم

---

(١) التعليمات الرقابية الصادرة فى فبراير ١٩٤٧ الصادرة عن ادارة الرعاية والارشاد الاجتماعى بوزارة الشئون الاجتماعية .

(٢) مصطفى درويش : رقابة وسينما وأشياء أخرى . مرجع سابق .

(٣) المذكرة الايضاحية للقانون ٤٣٠ ، لسنة ١٩٥٥ م .

تركت ـــ وهنا الخطورة ـ سلطة تقـدير مدى التزام السينمائيين بتلـك الصيغة لسلطة الرقباء ، وهـى سلطة فضفـاضـة أيضًـا ، خاصة مع ما صاحبهـا من اجراءات تعسفية ، ليس الفن بأى حال من الأحوال هو المجال الحقيقى لتطبيقها .

فعلى سبيل المثال ، أطلقت المادة الخامسة يد الرقابة حرة بشأن مدة الترخيص الذى تمنحه ، سواء بالنسبة لعملية التصويـر أو بالنسبة لعرض الفيلم السينمائى . فحددت المادة الخامسة « أن الترخيـص بالتصوير يسرى لمدة سنـة من تاريـخ صدوره ، ولمدة عشر سنوات بـالنسبة للعـرض » [1] وبـالتـالى فعلى السينمائى إذا مـا انقضـت المدة الممنوحة دون تصوير أو عرض ، أن يتوجه من جديد إلى الرقابة يطلب الاذن بالسماح، الذى قد يرفض بالرغم من منحه فى المرة الأولى .

« أما المادة التـاسعة مـن القانون ، فقـد تجاوزت المنطق بـالفعل ، حين جعلـت من الرقابـة وبحق سيفا مسلطًا على رقاب السينمائيين ، وبشكـل دائم ، وبدون أى التزام حقيقى بإبداء أسبـاب معقولة ، حين منحتها حق سحب الترخيـص السابق اصداره فى أى وقت ، إذا طرأت ظـروف جديدة تستدعـى ذلك » [2] . ولا شـك أن كلمة (ظـروف جديدة) هنا هـى مسألة تقديرية أيضًـا لا حدود لها ، ولا يمكن مراجعة الرقابة فيها .

وتنقسم نظـم الرقابـة فى العالم كله إلى رقابـة على العمل الفنى قبـل تنفيذه ، وعلى الكلمة قبـل طبعها ، وأخـرى على العمل الفنى بعـد تنفيذه ، وعلى الكلمـة المكتوبـة بعد طبعها . وتنقسم الآراء حول تفضيل أى منها بالنسبة لقضية حرية التعبير « فهناك من يرى أنه من الأفضـل الرقابة قبل التنفيذ أو الطبـع لحماية صاحب رأس المال ، وهناك مـن يفضل الـرقابـة بعد التنفيـذ ، على أساس أن العمـل الممنوع لـن يمنع إلى الأبـد ، وأن مبدعه يحقـق ذاته بمجرد وجود عمله ، كما أن صـاحب رأس المال سوف يسترده عندما يرفع الحظر عن هذا العمل » [3] . وعن طريق المادة الخامسة والتـاسعة من هذا القانون جمعت الرقابة على السينما فى مصر بين النوعين ، رقابة قبل التنفيذ ورقابة بعد التنفيذ ، مما استحكمت معه حلقة الوصاية والحصار حول الفنان .

أما العقوبات التـى حددها القانون لكل من يخالف أحكـامه من السينمائيين ، فهى

---

(١) المادة الخامسة ـ القانون رقم ٤٣٠ لسنة ١٩٥٥ م .

(٢) المادة التاسعة من القانون ٤٣٠ لسنة ١٩٥٥ م .

(٣) سمير فريد : السينما والدولة فى الوطن العربى . مرجع سابق .

تقرب من بنـود عقاب الخارجين عن القانـون بأصنافهم المختلفـة ، وليس على فنانين .

«فقد تضمنت تلك العقوبات التى حـوتها المادة الرابعة عشرة ، والثامنة عشرة ،الحبس، والغرامة ، وغلـق المكان العام الذى تم فيه التصـوير ، ومصادرة الأدوات والأجهزة»[1] التى ضبطت بحوزة الخارجين عن القانون وتمت بها عناصر الجريمة .

تلك المواد السابقة مـن القانون رقم ٤٣٠ لسنة ١٩٥٥ بعض من كـل ، لكنها تؤكد بما ليس فيه مجال لشك :

أولاً : أن وجود بند واحـد فى قانون الرقابـة الجديد وهو الخاص (بمراعـاة المحافظة على الأمن ، والنظام العام ، وحماية الآداب العامة ومصـالح الدولة العليا) ليس دليلاً على منح السينمائيين قدرًا هائلاً من الحريـة ، بل على العكس تمامًا ، كان غلقًا لأبواب الحرية المتاحة عمليًا أمامهم ، مع سلطة الرقابة الواسعة فى تقدير ما تراه الآن متفقًا ، وما تراه غدًا غير متفق خاصـة مع تغير أحوال العالم يومًا بعد يوم ، وتطور الأوضاع فى مصر وتغيرها بشكل مستمر ، فلم يمتلك السينمائيون ضمانًا حقيقيًا لبدء ، واستمرار ، وعرض العمل السينمائى .

ثانيًا : أن تلك المادة السابقـة الوحيدة ، قد دفعت الرقبـاء إلى الاعتماد بشكل واقعى فى التقـدير واستعمال سلطـة المنع على تعليمات وزارة الشئـون الاجتماعية لعـام ١٩٤٧ ، فهى لم تنسخ بقـانون ١٩٥٥ ، وكانت مـوادها المتعددة كفيلة بـابقاء الرقيـب دائمًا فى حيز الأمان هـو الآخر . كما كان الـرقباء وما زالـوا ، يفضلون الاعتماد على محظورات محددة وواضحة حتى لا يتعـرض تقديرهم لاحتمالات الخطأ أو التجاوز وبالتالى لاحتمال التعرض للعقـاب . خاصة وأن معظمهم تم تعينهـم فى هذا المجـال ، دون النظر إلى قـدرتهم الحقيقة على تحمل مسئـولية الـرقابـة على الأعمال الفنيـة التى تتطلـب حسـًا فنيًا راقيـًا ، ووعيـًا سياسيـًا واجتماعيًا عالى المستوى ، واحترامًا وتقديرًا لحرية الفنان فى نفس الوقت .

كـل مـا فى الأمر أنـه تم استبـدال ممنوعـات سابقـة مرتبطـة بالعهـد السابـق ، بممنوعات جديدة مرتبطة بالعهد الحالى . وعلى سبيل المثال فقد أبيح الهجوم على الملك ، والحاشيـة ، ورجـال الحكم فى عهـد مـا قبـل الثـورة ، وانتقـاد أنظمته السيـاسيـة ، والاقتصادية ، ونظامـه الطبقى ، فى نفس الوقت الذى أصبح فيه مفهـومًا أنه غير مباح لرئيس الجمهورية،ورجال الحكم ، والنظام السياسى والاقتصادى والاجتماعى القائم.

---

(١) المادة الرابعة عشر ، والثامنة عشر من القانون ٤٣٠ لسنة ١٩٥٥ م .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

مما تقدم يمكن أن نصل إلى أن السينمائى المصرى فى فترة الستينيات قد خضع بالفعل لثلاث جهات وليس لجهة واحدة هى :

١ - رقابة القانون رقم ٤٣٠ لسنة ١٩٥٥ ، وفى ظله لعبت الرقابة الدور الذى كانت تلعبه دائمًا من كونها « أداة لتكريس النظام والعمل على قبوله ، وإعطاءه الشرعية من خلال النماذج الفيلمية التى تعمل على ذلك »[١].

٢ - رقابة داخلية أو ذاتية ، عملت على زرعها وترسيخها فى نفوس السينمائيين ممارسات النظام ، وليست شعاراته البراقة المرفوعة ، والتى تميزت بالعنف ، وبضيق الحيز المتاح لحرية الرأى والتعبير - رغم نص الدستور فى مادته رقم ٤٧ على « أن حرية الرأى مكفولة ، ولكل إنسان التعبير عن رأيه ونشره بالقول ، أو بالكتابة أو التصوير أو غير ذلك من وسائل التعبير فى حدود القانون ، والنقد الذاتى والنقد البناء ، ضمانًا لسلامة البناء الوطنى » [٢] كما تميزت بوجود قائد تحققت له صفات الزعامة ، والتف حوله معظم القلوب حبًا، ورهبة فى نفس الوقت.

وكانت تلك الرقابة الداخلية أشد ما تكون وضوحًا بعد نكسة عام ١٩٦٧ ، عندما « أظهرت القيادة بعض الضوء الأخضر وسمحت بحيز من النقد الذاتى»[٣] فلم يستجب السينمائيون إلا فى حدود ضيقة جدًا ، وشابها قدر كبير من التردد ، وظل النظام بمقوماته السياسية والاقتصادية بمنأى عن تناول السينما ، تفاديًا للاصطدام الذى لا تحمد عقباه .

٣ - رقابة جاءت من خارج الحدود ، فرضها الموزع العربى للأفلام المصرية فى الأسواق الخارجية ، وخاصة الأسواق العربية التى كانت ومازالت هى المصدر الرئيسى لتمويل الفيلم المصرى ، وضمان دوران عجلة الانتاج فى السينما ، وذلك فى ظل ظروف محدودية دور السينما فى مصر .

ومن هنا كانت « شروط الموزع واجبة التنفيذ ، وكانت تتعلق بما يطلبه من

---

(١) زكى عبد المجيد زكى إبراهيم : القيم الاجتماعية للانفتاح الاقتصادى فى مصر كما تعكسها نماذج من الانتاج الفنى السينمائى فى السبعينيات (دراسة فى تحليل المضمون) ٧٤ - ١٩٨٤ رسالة ماجستير .

كلود ميشيل كلونى : الظلال والأطياف فى قاموس السينما المصرية ، كتاب الهلال ، عدد نوفمبر ١٩٨٧ لسنة ٩٥ .

(٢) دستور ١٩٦٤ : الباب الثالث . الخاص بالحريات والحقوق والواجبات العامة . مركز التنظيم والميكروفيلم، الدساتير المصرية ، الأهرام .

(٣) مصطفى درويش : مقابلة شخصية . مرجع سابق .

مواصفات فى الفيلم » [1] وبالتالى بما يرفضه . فلم يكن مقبولاً ـ حتى ولو كان ذلك مباحًا فى مصر ـ أن يرحب الموزع بعرض فيلم يتناول بحرية موضوعات تبدو للأطراف العربية شائكة ومثيرة للمشاعر ، ومهيجة للأحاسيس ، خاصة مع سيطرة النظم الرجعية ، وارتفاع نسبة الأمية فى تلك البلاد . لذا دخل الموزع بشكل غير مباشر ، فى توجيه السينما المصرية لموضوعات بعينها تدور فى فلك قصص الحب ، وأفلام التسلية ، والكوميديا الهابطة بل وصل الأمر ـ وتفاقم بعد ذلك ـ إلى حد اختيار أبطال الأفلام .

ومرة أخرى . لأن السينما فن ينتظر مبدعوه عائده كى تدور عجلة انتاجه ولأنه يصنع كى يعرض لاكى يحفظ أشرطة فى المخازن . فقد أتت الرقابة بأشكالها الثلاثة ثمارها ، فى الحيلولة بين السينمائيين وبين تناول ما يغضب النظام ، وما يرفضه الموزع العربى ، وما يمس نطاق الخوف المترسب داخل النفوس .

وكان من نتيجة ذلك أن طريق التحايل على الرقابة من جانب السينمائيين ، كمحاولة لمناورة السلطة لتناول الأوضاع الاقتصادية والسياسية القائمة ، دون التعرض للمساءلة ، كان طريقًا لم يطرقه السينمائيون المصريون إلا فى أضيق الحدود . إما خوفًا أو يأسًا من المحاولة ، أو هروبًا من ضرورة النضال وعدم القدرة الحقيقية عليه.

ولأن حرية الفنان فى التفكير والتعبير ، هى صورة من صور حرية المواطن بشكل عام ، وهى شكل من أشكال المشاركة وابداء الرأى فى ممارسات النظام من جانب آخر ، فلم يكن متوقعًا مع غياب الديموقراطية فى مصر الستينيات ، ومع غياب المشاركة السياسية من خلال أبنية الثورة السياسية ، التى لم تقم بدورها الرسمى كمجال فعال لصراع الأفكار ونموها ، ومع ضيق الحيز المتاح لممارسة الحرية ، لم يكن متوقعًا أن تتاح هذه الحرية بشكل خاص فى المجال السينمائى .

وكما بدا الأمر مع مركزية السلطة ، وسيطرة النخبة العسكرية ، كما لو كان النظام الحاكم فى غير حاجة إلى مشاركة الجماهير ، بدا الأمر فى مجال السينما فى صور إبعاد السينمائيين عن المشاركة بالرأى ، والنقد ، من خلال وسائلهم الفنية . ولما كانت الرقابة

---

(١) محمد القليوبى وآخرون : السينما المصرية . دائرة الحصار ورحلة الخروج . السينما العربية والأفريقية ، دار الحداثة ، بيروت ، الطبعة الأولى ١٩٨٤ ، ص ٢٠ .

- Baker . Egypt in Shadows . Films and the Political Order Op . Cit .

هى يد النظام ، فقد قامت بتلك المهمة عن طريق القانون رقم ٤٣٠ لسنة ١٩٥٥ م .

وكانت المحصلة النهائية فى مجال السينما فى الستينيات « أنه لم تزدهر سينما وطنية معاصرة ، مواكبة للأحداث والتغيرات والتطورات العميقة الأثر فى المجتمع المصرى»[1]. وإن كان تاريخ السينما المصرية فى الستينيات ، قد سجل تجارب سينمائية جيدة أخرى فى غير ذلك الاتجاه ـــ أى اتجاه تناول الأوضاع القائمة ـ فلقد كانت نتاجًا لعامل جديد فى الحقل السينمائى ، كما سيأتى ذكره لاحقًا.

٣ ـ القطاع العام السينمائى :

فى الفصل الأول من هذا الباب ، وتحت عنوان (بداية رأسمالية الدولة وارهاصات القطاع العام السينمائى) ، وجدنا أنه من المرجع أن التأميم فى مجال السينما ، لم يكن قيد البحث لدى النظام الحاكم فى فترة الخمسينيات . وأن دوافع حكومة الثورة للتأميم فى قطاعات الانتاج المختلفة ، لم تجد لها مجالاً فى الميدان السينمائى . مما كان يعنى أن النية لم تكن مبيتة لتأميم السينما . كما لم يكن هذا التأميم واردًا تحت بند الضرورات بالنسبة للدولة . وتوصلنا إلى أن نشأة القطاع العام السينمائى المفاجئ فى مصر ، إنما كان مجرد جزء من حركة التأميمات الكبرى فى بداية الستينيات .

وقد تحقق وجود القطاع العام السينمائى فى مصر ، عندما تم دمج مؤسسة دعم السينما التى تكونت عام ١٩٥٧ كهيئة مستقلة ، فى المؤسسة العامة للاذاعة والتليفزيون عام ١٩٦٣ ، والتى تغير اسمها بعد ذلك إلى المؤسسة المصرية العامة للسينما والهندسة الإذاعية ، وأنشأت بجانبها ست شركات : لاستوديوهات السينما وللإنتاج السينمائى العربى ، ولتوزيع وعرض الأفلام والتى إنقسمت بعد ذلك إلى واحدة للتوزيع وأخرى لدور العرض . ثم أنشئت بعد ذلك بقليل الشركة العامة للإنتاج السينمائى العالمى ، (كوبروفيلم) وشركة القاهرة للسينما .

وقد أشارت تقارير رقابية لجهات متعددة فيما بعد ، تقييمًا لعمل القطاع العام السينمائى « أن وزارة الخزانة فى عام ٦٣/ ١٩٦٤ ، لم تستطع تغطية جملة تكاليف هذه المشروعات فولدت برءوس أموال ناقصة ، أسفرت عن عجز فى السيولة النقدية ،

---

(١) كلود ميشيل كلونى : مرجع سابق .

ـ مصطفى درويش : مقال بعنوان (سينما مفترى عليها) . كتاب الهلال ، عدد نوفمبر ١٩٨٧ لسنة ٩٥ .

ولم يستطع دوران عجلة الانتاج أن يستكمل أو يعوض هذا العجز . بل تضاعفت الخسائر المادية ، عندما اتجهت المؤسسة إلى شراء سبعة وستين دارًا للعرض أغلبها فى حالة سيئة ، وعجزت عن الوفاء بثمنها المستحق للحراسة العامة . كما قامت بشراء استوديوهات السينما دونما حاجة ملحة لذلك ، واستولت على شركات التوزيع دون أن تمتلك خبرة ادارتها . ومع تلك الأوضاع الجديدة ، تجاوزت العمالة أضعاف ما كان مقدرًا لها ، كما تم التعاقد على مشروعات جديدة لم تتوفر الاعتمادات المالية لها ، فاعتمدت فى تمويلها على القروض . وقد تفاقمت الخسائر المادية فى قطاع السينما حتى وصلت مع الغاء القطاع العام السينمائى عام ١٩٧١ إلى ما يقرب من سبعة ملايين جنيه »(١).

وقد واكبت نشأة القطاع العام السينمائى فى مصر وسنوات عمله ، فترة اضطراب المجال الثقافى فى الستينيات ما بين وزارتى الثقافة والإعلام ـ تلك الفترة التى سبق التعرض لها ـ والتى اتخذت من منهج التجربة والخطأ قاعدة فى التطبيق .

وقد انصرفت آثار تلك السياسة المترددة على مجال عمل القطاع العام ، الذى تأسس أثناء تولى د . عبد القادر حاتم لوزارة الثقافة والإعلام ، وسار على هذا المنوال السابق ، حتى عاد د . ثروت عكاشة مرة أخرى متوليًا منصب وزير الثقافة « فأعاد ادماج الشركات الست فى شركتين ، ووضع خطة جديدة ومغايرة لما جرى العمل عليه فى عهد سلفه ، تعلقت بمجال انتاج الأفلام الروائية والتسجيلية ، وبمقدار تمويل الوزارة لأفلام القطاع الخاص ، وبأسس العلاقة بين قطاع الانتاج والتوزيع ، وذلك إلى جانب استكماله لعديد من المشروعات السابقة ، لمجرد ضمان عدم تجميد أموال المؤسسة مع توقع فشلها أصلًا »(٢).

ومرة ثالثة تضطر وزارة الثقافة لتغيير خططها من جديد مع وقوع هزيمة ١٩٦٧، « التى دفعت ظروفها العملية إلى ضرورة تقليص الانتاج والتمويل فى المجال السينمائى، والتخلص من العمالة المتضخمة ، التى تمثل عبئًا ماليًا ضخمًا . إلا أن ذلك قد اصطدم بتوجيهات القيادة العليا ، التى أوصت بضرورة الاستطراد فى سياسة الإنتاج

---

(١) إبراهيم عمر : مقال بعنوان (أزمة السينما) تقرير الرقابة الإدارية ، الأهرام بتاريخ ١٩٧١/١١/٢٣ م .
ـ تقرير اعتمادات وزارة الثقافة ومؤسساتها ـ اعتمادات مؤسسة السينما ٥٨/ ١٩٥٩ ، ٦٧/ ١٩٦٨ م .
ـ مذكرة وزارة الخزانة بشأن مقترحات الاصلاح المالى والإدارى . فبراير ١٩٦٩ م .

(٢) د . ثروت عكاشة : جزء ثانى ، مرجع سابق ، ص ٣٢٧ ، ٣٢٨ .

لتشغيل أكبر عدد من الأيدى العاملة من الفنانين والفنيين »[1].

كانت هذه هى الخطوط العريضة لنشأة ومسيرة القطاع العام السينمائى أثناء وجوده فى فترة الستينيات والتى تكشف عن :

١ ــ أن السينما داخل اطار القطاع العام ، قد أدمجت مع هيئات لاتمت لها بصلة ولمجالات عمل وحركة مختلفة ، لا تتفق مع المسيرة أو الأهداف .

٢ ـ أنه قد تحققت طفرة فى مجال التوسع فى النشاط السينمائى بمجالاته المختلفة ، فى اطار القطاع العام ، فاقت القدرة الحقيقية التى يمكن للمجال السينمائى فى مصر أن يستوعبها . ولم يتجه المشرفون على هذا المجال ، إلى الدراسة المتأنية المسبقة للاحتياجات المعقولة المتفقة مع الأسواق الداخلية ، والعربية ، وامكانيات التعاون الدولى فى مجال الفيلم المصرى .

٣ ـ أن العمل بالقطاع العام قد بدأ من نقطة العجز فى السيولة النقدية ، وعدم القدرة على التمويل الذاتى للمشروعات ، مما أوجد صعوبات مالية كثيرة أثناء مسيرة القطاع العام ، وساهم فى ضخامة حجم خسائره المادية فى نهاية أعوامه الثمانية .

٤ ـ أن الأداء قد تأرجح فى القطاع العام بين سياسات متناقضة ، تتراوح بين الاقدام ، والاحجام ، والدمج ، والفصل ، والظروف القاهرة ، والمتطلبات السياسية والاقتصادية ، مما أنتج آثاره السلبية على مسيرته ، وكان مجالا واضحًا لتخبط سياسة التجربة والخطأ .

كانت هذه هى الملامح الخارجية لعمل القطاع العام السينمائى فى مصر من حيث النشأة ، والاطار الثقافى الذى احتوى مسيرته ، وقد تراوح الحكم من جانب السينمائيين بين رأيين متناقضين تمامًا :

الأول : يعتبره أعظم تجربة سينمائية فى تاريخ السينما فى مصر .

والآخر: يعتبره تدخلاً من الدولة فى غير مجالاتها التقليدية ، وتجربة فاشلة انتهت بخسائر فادحة .

فأين وجه الحقيقة فى تقييم تجربة القطاع العام السينمائى فى مصر ؟ وهل تقاس التجارب الثقافية والفنية بمقياس الربح والخسارة فقط ؟

هذا ما سنحاول تناوله .

---

(١) د . ثروت عكاشة . جزء ثانى ، مرجع سابق ، ص ٣٣٤ ، ٣٣٥ .

ولتكن نقطة البــداية ، هى تأسيس القطاع العــام السينمائى فى مصر ، وبدء وجوده كأحد الأبنيــة الثقافية والفنية الجديــدة ، فلا شك أن تفكيرًا ما قــد نشأ ، فيما عسى أن يتحقق من خلال ذلك البناء الوليد .

كان القطاع العام السينمائى أحد الإنجازات الاشتراكية . فهل اتجه التفكير إلى تهيئة المناخ من خــلاله لنشأة سينما ثورية تختلــف عن السينما السائدة ، ومن ثــم توظيفها لخدمة النظام ؟

أم كان التفكير متجهًا فقط ، إلى مجرد إتاحة الفــرصة لنمو سينما جديدة ومتطورة فكريًا وفنيًا ؟ و بمعنى آخر لمجرد أن يرتبط الوجود الجديد للقطاع العام بسينما جديدة كانجاز فنى راق للنظام ؟

وهل اتجه التفكير إلى الاتجاهين معًا وهمًا غير متعارضــين ؟ .

ومن المثير للدهشة أن النظام لم يتجه بالفعل إلى تحقيق الهدف الأول ، ولم يسـع إلى تحقيق الهدف الثانى . والاجابة مستقاه من تجربة التطبيق .

بدأ العمــل فى القطاع العام « دون التمهيد لــذلك بأى دراسة مسبقــة ، أو كما يطلق عليها الاقتصـــاديون (دراسة جــدوى) باعتبــار احتواء التنظيم الجديــد على وحدات إنتاجية يدخل فى مكونات عملها عنصر المال وبمبــالغ ضخمة ، وبالتالى احتمالات الربح والخسارة »[1] ، كما أنه من ناحية أخرى لم تتم دراسة جدوى مماثلة فى الجانب الثقافى والفنى عن طريق مؤسسة السينما ، تمهد طريق النجاح أمام الانتاج الفنى للقطاع العام فى بداية مراحلة .

تولى قطاع الانتاج فى تلك الفترة المخرج السينمائى صـــلاح أبو سيف ، « وكان يضع فى تقديــره ستة أشــهر كحد أدنــى لبدء العمل فى أفــلام القطاع الجديدة لكن أوامــر عليا صدرت من جمال عبد الناصر بسرعة الانجاز ، وذلك بعدما تلقى الرئيس برقيات بعثها العاملون فى الحقل السينمائى ، الذين عانوا من البطالة بعد نقل نشـاط القطاع الخاص إلى بيروت ، يناشــدونه فيهــا باسـم الاشتراكيــة أن توفــر لهم مجالات للرزق . وكــانت استجابة د . عبد القادر حــاتم وزير الثقافة والإعلام فورية لذلــك التوجيه من السلطة العليا ، فأمــر بسرعة تنفيذ أفلام أطلــق عليها أفلام حرف (ب) ، وذلــك فى حدود تكلفة

(١) صلاح أبو سيف : مقابلة شخصية ، بتاريخ ١٩٨٩/٢/١٩ .
خيرية البشلاوى : مقابلة شخصية ، بتاريخ ١٩٨٩/١/١٥ .

لاتتعدى عشرة آلاف جنيه وذلك لانقاذ الموقف بسرعة ، وإتاحة الفرصة فقط لتشغيل أعداد كبيرة من السينمائيين المتعطلين » [١].

كان مقدرًا لتلك الأفلام ألا تعرض على الشاشة ، لكنها مرة أخرى وبأوامر من الدكتور حاتم وباقتراح من حلمى رفلة (أحد أقطاب القطاع الخاص الذى عمل بالقطاع العام) ، بدأ عرضها فى دور العرض السينمائى .

وفوجئ الجميع بالمستوى الهابط لتلك الأفلام ، والذى فاق فى هبوطه أسوأ انتاج للقطاع الخاص ، وكان هو الواجهة الأولى لأفلام القطاع العام السينمائى .

دارت عجلة الانتاج فى الوقت الذى كانت « تشير فيه تجارب سينمائية أوربية كثيرة إلى ضرورة العمل الجاد لمدة ثلاث سنوات على الأقل ، حتى يظهر العمل الأول للقطاع الجديد كما حددت الحد الأدنى لعملية تجهيز النص السينمائى أو السيناريو بستة أشهر » [٢].

ومن بين الأعداد الضخمة التى التحقت بالعمل فى القطاع العام السينمائى ، برزت فئات كونت نسبة لا يستهان بها من العاملين ، وساهم وجودها المكثف فى الاساءة إلى مسيرة هذا القطاع .

كان أبرز تلك الفئات وجوه السينما المصرية القديمة أو القادمين من القطاع الخاص السينمائى ، من الذين أممت ممتلكاتهم ، ومثلوا حاجة ملحة لوزارة الثقافة بحكم سيطرتها على مجالات سينمائية لاخبرة لها بها من قبل ، كقطاع الانتاج ، والتوزيع والاستوديوهات ، ودور العرض . ولم يكن متوقعًا بالطبع أن تعمل تلك الفئة لصالح القطاع العام .

كما دخل إلى ميدان العمل بالقطاع العام ، فئة من العسكريين بحكم انتشار وجودهم فى كافة أجهزة الدولة ، وبحكم تسيد شعار أهل الثقة قبل أهل الخبرة والتخصص . وبعكس الفئة الأولى ،دخل العسكريون إلى ميدان السينما وهو بعيد كل البعد عن مجال تخصصاتهم واهتماماتهم الأصلية، ولم يمثل وجودهم كعاملين بالقطاع ، ضرورة أو حاجة ملحة إلاّ فى حدود توزيع المغانم،وضمان اتجاهات وتحركات العاملين .

---

(١) صلاح أبو سيف : مقابلة شخصية ، مرجع سابق .
محمد القليوبى : السينما العربية والأفريقية ، مرجع سابق ، ص ٢٣ .
إبراهيم عمر : أزمنة السينما ، مرجع سابق .

(٢) صلاح أبو سيف : مقابلة شخصية ، مرجع سابق .

كما انضـم إلى العاملين مـوظفـون جـاءوا من قطـاعـات أخـرى فى وزارة الثقافـة والإعلام، أو من جهات الدولة الأخرى ، ونقلوا معهم كافة أساليب البيروقراطية ، حتى صارت هى سمة العمل بالقطاع العام . كما تدخلت عوامل المحسوبية فى تعيين الموظفين الجدد ، حتى صـار كل هؤلاء بـأعدادهم الضخمة ، عبئـاً كبيرًا لا تحتمله طاقـة العمل الحقيقية به. هذا فى الوقت الذى لم تتجه فيه الدولة إلى الاستعانة بكوادر تؤمن بالاتجاه الإشتراكى لإدارة وضمان سير العمل فى أحد انجازاتها الاشتراكية . وربما ارتبط ذلك بخوف تقليدى من احتمال تطرق السينما إلى تناول النظام نفسه بالنقد .

وقد سـادت الصراعات الداخلية بين العـاملين بمؤسسة السينما ، خاصـة مع تغير قيـادات المؤسسة ، وتـرددهـا ما بين سيـاسة التـوسـع والانكماش فى حجم العمـل . «وانقسم العامـلـون إلى مجموعات متناحرة ، تحاول كل منهـا التشكيك فى الأخرى ، إلى حد الـوشايات الأخـلاقية والاتهامـات السياسية التـى قامت أجهـزة الأمن فى الـدولة بالتدخل للتحقيـق فيها ، مما لم يمكن العناصر الجادة من العمل فى منـاخ آمن ، يساعد على الانجاز »[1]

وكما ساد التنافس الضار بين الأفراد ، ساد مثله بين الشركات العاملة داخل القطاع العام ، « والتى كانت تتحرك داخل المجال السينمائى كوحدات منفصلة لاتكامل بينها ، وسـادت عمليـات استقطاب الفنيين والفنـانين لحساب كـل شركة ، ممـا أدى إلى ارتفاع أجور تلـك الفئات بشكل مبـالغ فيه ، على اعتبـار أن الحكومـة هى التى تقـوم بعملية الدفـع»[2].

وتوســع القطاع العـام فى انتاج العديـد من الأفـلام ، دون أن يصـحب ذلـك دراسة للأسواق المحليـة ، ودراسة لدور العرض السينمائى فى مصر ، التى « انخفـض عددها من ٣٦٠ دارًا للعرض عام ١٩٥٤ ، إلى ٢٥٥ دارًا للعرض عـام ١٩٦٦ ، وتناقص معها عـدد المشاهـديـن من ١٠ مليـون عام ١٩٥٤ إلى ٦ مـلايين عـام ١٩٦٦ . وكان ذلـك الانخفاض فى جانـب منه يرجع إلى عـدم قدرة المؤسسة التى امتلكـت دور العرض من صيانتها وادارتها ، مما أدى إلى انصراف المشاهدين عنها »[3].

كما لم يصحب ذلـك التوسع فى انتاج الأفـلام ، دراسة للأسـواق الخارجيـة للفيلم

---

(١) صلاح أبو سيف : مقابلة شخصية ، مرجع سابق .

(٢) إبراهيم عمر : تقرير الرقابة الإدارية ، مرجع سابق .

(٣) إبراهيم عمر : تقرير الرقابة الإدارية ، مرجع سابق .

المصرى المنتج فى لبنـان ، « خاصـة بعد انحسـار السوق نتيجـة منافسـة هذا الفيلـم المنتج بفنيين وفنانين ولهجة مصرية ، فيما سمى بهجـرة طيور السينما المصـرية إلـى بيروت »[1] ، إلى جانب افتقار أجهزة التوزيع لمهارات دراسة السوق وعقد الاتفاقيات ، ولتلاعبها مع الموزعين العرب .

فى تلك الفترة أيضًا سـادت عمليات التواطؤ بين العاملين بـالقطاع العام والخاص ، تحقيقًا للمصالح الشخصية للطرفين ، وذلك على حساب نهب القطاع العام .

« وقـد أدى تهاون المسئـولين بالمؤسسـة ، إلى ارتفـاع تكلفـة الأفلام عـن التكلفـة المناسبـة للفيلم السينمائى ، لـدرجة فاقـت مثيلها بالقطـاع الخاص إلى ثلاثـة أمثلة ، وسـاهـم الاسراف فى استعمال المعـدات ، والفيلم الخام ، وتعطـل التصـويـر ، وتغيير المشتغلين بنفس الفيلم فى تحقيق تلك النتيجة .

وامتد التخبط والارتجال والمجـاملة إلى ميدان التعاقد على شراء القصـص ، وتوقيع عقود الاخـراج ، والسينـاريـو والحوار ، وتكدسـت المؤسسة بعقـود وهمية لأعمال لم تظهر أبدًا إلى النور »[2].

« وفى مجال الانتاج المشترك ، تولـت شركة (كوبروفيلم) تلك المهمـة ، واستقدمت عددًا مـن المخرجين والممثلين الأجـانب ، ومعظمهـم هابطـو المستوى ، ليتـولوا تنفيـذ سياسة المؤسسةوالانتاج المشترك . وتم انتاج عـدة أفلام قليلة القيمة ، وانتهت مغامرة الانتاج العالمى الذى سيغزو العالم ـ كما قيل ـ بخسارة ٢ مليون جنيه »[3].

وكانت النتيجة الحتمية لجملة أخطاء تجربة التطبيق فى جانبها المادى ، أنه فى الفترة (من عـام ١٩٦٣ حتى عام ١٩٦٦) بلغت الخسـائر المجتمعة للشركات السـت مبلغ ١,٥٤٠,٠٠٠ جنيه أو مـا يعادل ٧١٪ من أسهـم رأس المال المدفوع لتلـك الشركات . وبلغت القـروض عليها مبلغ ١,٤٦٢٠٠٠ جنيه ، وبـاستعراض أنشطة المؤسسـة من عام ٦٧ حتى عـام ١٩٧٠ ، « فقد بلغت جملة تكلفتها مليـون و ٨٠٠ ألف جنيه ، ولم تحقق سوى ايراد قدره ٤٠٤ آلاف جنيه فقط »[4].

---

(١) محمد القليوبى : السينما العربية والافريقية ، مرجع سابق ، ص ٢٦ .

(٢) إبراهيم عمر : تقرير الرقابة الإدارية ، مرجع سابق .
صلاح أبو سيف : مقابلة شخصية ، مرجع سابق .

(٣) د . محمد القليوبى : مقابلة شخصية ، مرجع سابق .

(٤) د . ثروت عكاشة : جزء ثانى ، مرجع سابق ، ص ٣٢٤ ، ٣٢٥ .
إبراهيم عمر : تقارير الرقابة الإدارية . مرجع سابق .

ولا شك أن تجربــة التطبيق فى مجال القطــاع العام السينمائى ، إنما تشير إلى عــدم وضوح مــوقف الــدولة من السينما لسنــوات طويلــة ، وبالتالى عــدم امتلاكهــا لخطة مسبقة، محددة الهدف والمنهج فى هذا المجال . وتمثل ذلك فى عدة جوانب :

أولاً : فى جانب الخسارة والربح

فشلت تجربة القطاع العام فى تحقيق ايــرادات تكفى حتى لتغطية مصروفاتها . فقد تميزت الســوق المحلية بصغر حجمهــا ، كما لم تتمكن المؤسســة فى نفس الوقــت ، من تثبيت أقدامها فى الأسواق التقليدية ، أو من فتح أسواق جديدة للفيلم المصرى .

ولم يكن مــن المستهجن أن يكون مــن بين أهداف مــؤسسة السينما منذ البــداية ، تحقيق الربح فى جانب من انتاجها حتى تستطيع الاستمرار ، وتستطيع فى نفس الوقت تمويل الأعمال السينمائية الضخمة أو الباهظة التكــاليف ، وذلك دون التخلى عن القيم الفنية الواجب ضمان وجودها فى العمل الفنى .

ثانيًا : فى جانب تهيئة الظروف من خلال القطاع العام السينمائى لنمو سينما ثورية أو سينما موظفة لخدمة النظام

لم تنجح الدولة أيضًــا فى ذلك الاتجاه ، بل ويمكن القول إنها لم تسع أساسًــا إليه. وقد يرجع ذلك إلى عدة أسباب :

١ ـ عدم تحقق نوع من الإيمان الحقيقى من جــانب الدولة بالسينما ، وبدورها المتميز بين الفنون بالنسبة للمواطن ، بحكم سهولة تلقيها وسعة انتشارها . وربما إرتبط ذلك بــالنظرة التقليــدية السائدة فى المجتمــع المصرى تجاه السينما التى تقلــل من قدرها ، وعكــس ذلك فى نفس الوقت نوعــًا من عدم الفهم من جانــب النظام لكيفية خدمة السينما له .

٢ ـ خوف الدولة من السينما السياسية ، أو بمعنى آخر خوفها من انتقال حرية التفكير والتعبير إلى الفيلــم السينمائى ، الــذى مــن الممكن حينئــذ أن يتطــرق إلى الأفكــار والمنجزات المطــروحة على الساحة السيــاسية والاقتصاديــة فى مصر الستينيات ، فيهاجمها ، مما قد يمس سمعة الثورة والنظــام ، وهو الأمر الذى لم يكن مباحًا أو مرغوبًا فيه .

وفى دراسة بعنوان (مصر فى الأطياف) للباحث الأمريكى ريموند بيكر ذكر «أن مصر

لم تنجح فى انتاج الكم المفروض من الأفلام الرسمية ، التى تستهدف تعبئة الجماهير ، فى مجتمع محكوم بنظام ثورى ، كنتيجة لعدم الاحساس من جانب الثورة بالحاجة إلى وجود سينما سياسية رسمية . وأرجع ذلك إلى عاملين .

الأول : أن الثورة قامت بفضل تنظيم عسكرى ، وليس بفضل ثورة اجتماعيةسياسية عارمة .

الثانى : أنها اعتمدت فى التنمية على الخارج ، مما جعلها فى غير حاجة إلى تجنيد الجماهير ، وعن مواجهة التخلف الداخلى مواجهة حقيقية » [1].

ويبدو مثيرًا للدهشة بالطبع اتجاه الدولة فى مصر الستينيات إلى انشاء القطاع العام السينمائى ، دون أن يرتبط ذلك فى جانب منه بتوظيف السينما المصرية لخدمة النظام ، مع حاجته لذلك . لكن هذا يرتبط بالقطع بالاطار العام الذى سارت عليه الأمور فى فى الدولة ككل ، والذى تميز بافتقاد النظرية الواضحة المعالم ، والاعتماد على منهج التجربة والخطأ . فلم تستقر الأمور على سياسة واحدة يتولاها القطاع العام السينمائى تنمو مع نموه بمرور السنوات ، وترتبط بهدف واضح حتى ولو كان خدمة النظام .

كما يرتبط ذلك بافتقاد الديموقراطية فى التجربة المصرية فى الستينيات ، ولم يكن من المتوقع أن يسمح النظام بحيز من الحرية تمارسه المؤسسات الفنية ، فى الوقت الذى تفتقده فيه الأبنية السياسية .

وكانت النتيجة أن الدولة لم تنجح فى توظيف السينما لخدمة النظام ، ولم تتح فى نفس الوقت الفرصة لنمو سينما سياسية بعيدة عنها أو حتى تحت رقابتها .

ثالثًا : ويبقى الجانب الأخير فى تجربة التطبيق بالنسبة للقطاع العام السينمائى فى مصر . وهو اتاحة الفرصة لنمو سينما جيدة ومتطورة فكريا وفنيا

فهل نجح فى ذلك ؟

نجح القطاع العام السينمائى فى مصر — رغم تعثر مسيرته ـ فى اتاحة الفرصة ماديًا، وموضوعيًا لنشأة تيار واع فى السينما المصرية ، يختلف فى تقاليده عن التقاليد

---

(1) Baker . Op . Cit.

السائدة فى السينما المصرية . ويقصد هنا بالتيار ،أنه كان من حيث عدد المخرجين الذين شاركوا فيه ، وعدد الأفلام التى أنتجت فى تلك الفترة وتمثل وجها جديدًا للسينما المصرية. كان وجودًا حقيقيًا ملموسًا يمكن لأى مؤرخ سينمائى منصف أن يسجله .

وصحيح أن نماذج فيلمية جيدة دخلت فى عداد كلاسيكيات السينما المصرية تم انتاجها فى فترات سابقة عن هذا التاريخ ، لكنها لم تكن تمثل كما مكثفًا فى فترة زمنية واحدة ، بل تناثرت على مدار السنوات .

وفى نفس الوقت يجب أن نسجل أن ذلك التيار فى السينما المصرية ، لم يكن جديدًا من نوعه ، فلم يتناول أشياء لم تقربها السينما المصرية من قبل ، ولم يتعرض لقرارات العهد الجديد ومنجزاته السياسية والاقتصادية . لكنه انحصر فى دائرة (سينما الماضى) التى سادت فى الستينيات وذلك لمحاذير كثيرة سبق التعرض إليها .

« أنتجت السينما المصرية خلال مرحلة القطاع العام ٤١٦ فيلمًا منها ٥٠٪ إنتاج القطاع العام ، و ٤٠٪ القطاع الخاص الممول من القطاع العام و ١٠٪ أنتجها القطاع الخاص الممول من شركات التوزيع العربية فى لبنان »[١].

ومما قدمه القطاع العام تميزت نماذج فيلمية جيدة منها : القاهرة ٣٠ ، الحرام ، الرجل الذى فقد ظله ، القضية ٦٨ ، اللص والكلاب ميرامار ، الأرض ، المتمردون ، يوميات نائب فى الأرياف ، جفت الأمطار ، البوسطجى ، شىء من الخوف ، الجبل ، والمومياء وغيرها .

« وقد قدم القطاع العام ١٤ مخرجًا جديدًا للسينما لأول مرة من فئة الشباب ، فى مقابل تقديم القطاع الخاص لثلاثة مخرجين جدد من خريجى معهد السينما الذى تخرجت أولى دفعاته عام ١٩٦٣ »[٢]. وما من شك أن القطاع العام قد أتاح الفرصة لهذه الأجيال الشابة فى السينما ، لعمل أفلام كانت يمكن ألا تجد النور لو كانت قد اصطدمت برغبات منتجى القطاع الخاص والموزعين العرب . وفى تلك الحدود الضيقة كانت هناك ثمة نظرة لاعلاء الفكر والقيمة ، وليس فقط لتحقيق الربح .

وفى النهاية يمكن القول ، أن القطاع السينمائى فى مصر الستينيات قد منى

---

(١) سمير فريد : مقابلة شخصية بتاريخ ١٧/٣/١٩٨٩ .

(٢) سمير فريد : مقابلة شخصية بتاريخ ١٧/٣/١٩٨٩ .

سمير فريد : السينما الروائية . مرجع سابق .

بخسائر فادحة قدرت بسبعة مليون جنيه ، وهو رقم ضخم يعكس فشلاً ذريعًا فى إدارة مؤسسة لها وجهها الاقتصادى .

أما الوجه الآخر ، وهو الوجه الفنى والثقافى فيمكن القول أيضًا أن تلك التجربة لم تكن تجربة مطلقة النجاح أو مطلقة الفشل ، كما يحاول أن يصورها البعض . بل كانت تجربة متعثرة لها وجه مضىء واحد ، متمثل فى العائد الثقافى الذى تحقق من جراء وجود ذلك التيار الجاد فى السينما المصرية ، والذى أتاح له القطاع العام السينمائى فرصة النمو .

ثالثا : سينما الخوف والعسكر

هناك عدة نقاط لابد من توضيحها قبل التعرض لسينما الخوف والعسكر ، ذلك أنها تحدد اطارًا لما سيتم تناوله من أفلام ، واتجاهات سينمائية ، وأفكار رئيسية ، تتردد فى سينما الستينيات :

نقطة توضيحية أولى : يشكل انتاج الفترة التى تتعرض لها ما يقرب من ستمائة فيلم سينمائى روائى . وقد حكم أمر اختيار وإنتقاء مجموعة الأفلام التى ترد فى هذه الدراسة ، منهج استقصائى لستة من ثقاة النقاد السينمائيين المصريين ، واستقراء قامت به المؤلفة لجملة انتاج الفترة .

نقطة توضيحية ثانية : لن يتم التطرق لمستوى الفيلم السينمائى من الناحية الفنية، ولن يتم التعرض لجمالياته ، أو تناول مفردات لغته السينمائية . ولكن سيقتصر فقط على التقاط جانب واحد وهو صلة الفيلم بعناصر البنية السياسية والاقتصادية والاجتماعية لتلك الفترة . أو بمعنى آخر العلاقة بين الفيلم كمنتج فنى ، بالأساس المادى الذى أنتجه . وتلك النقطة وأن كانت تشير إلى إقصاء مستوى الفيلم جانبًا ، إلا أنها لا تلغى تمامًا أخذ هذا المستوى فى الاعتبار ، كأحد مؤشرات جديته ووعى صانعيه . كما أن ذلك يسهم فى إقصاء العديد من النماذج السينمائية المتردية المستوى ، التى لم يكن فى ذهن صانعيها أكثر من

رغبـة تـرويجهـا بين الجمهـور . واخضـاع تلـك النماذج للتحليل يمنحها قدرًا مـن الاهتمام ، والقيمة لا تستحقه فى الواقع .

نقطة توضيحيـة ثالثة : إن السنوات التـى وردت مقرونة بـالأفلام موضـوع هذه الـدراسة إنما تشير إلى تـاريـخ عرضهـا ، وليـس تاريـخ إنتاجها ، مع ما لهذا التاريـخ الأخير من أهمية خاصة . إذ يكشف تاريخ الانتاج عن علاقـة اختيار الموضوع بالواقع الموازى لـه، الأمر الـذى يجنب التقييـم النقدى الكثير مـن المزالق . وفى الحقيقة أن غياب هذا التوثيق ، يرجع إلى أنه ما مـن جهة سينمائيـة واحدة فى مصر تملـك بيانـات ثابتـة ومؤكدة عن تواريخ انتـاج الأفلام فى مصر ، حتى ما يقرب من نهاية الستينيات . وبديهى أنـه كلما طالت المدة ما بين تـاريخى انتـاج وعرض الفيلـم السينمائى ، وتضـاربـت البيانات بشـأن انتاجه ،أدى ذلك إلى استنتـاجات مخالفة للواقـع . وعلى أية حـال فإن تأجيـل عرض الأفـلام ، كان سمة واضحـة فى السبعينيات ولم تكـن كذلـك فى سنوات الستينيات.

نقطة توضيحية رابعة : إن البحث لن يتعرض للأفـلام فى تسلسلها التاريخى وفقًا لأسبقيـة عـرضهـا فى دور السينما . ذلـك أن الهدف هـو مجموعة الأفلام وتحليلها وتصنيفها وبيـان ما اذ ما كانت تمثل تيـارًا أو اتجاهًا أو مجمـوعة أعمال فيلميـة مفردة ، تكـون قد حققت مكـانة فنيـة رغـم اختلاف منطلقـاتها الفكـريـة ، أو تـرددت بينهـا أصـداء تيمات متشـابهة أو متعاكسـة . وتحقيق هـذا المنهج يكشـف عن العـلاقة بين الأعمال السينمائية وبين الواقع الـذى أفرزها ، بما يسمح بالتقييم سلبًا أو ايجابيًا .

نقطة توضيحية خامسة : يدخل ضمن نطاق أفلام الستينيات الأفلام التى تم عرضها ١٩٧٠ ، اذ هـى نتـاج للسنوات الأخيرة مـن الستينيـات ،

وفقًا لمناخهـا الفكرى وأوضاعها الاجتماعيــة والسياسية والاقتصاديــة ، على أن تبدأ أفــلام حقبة السبعينيــات منذ عام ١٩٧١ . اذ شـهد منتصف عــام ١٩٧١ انعطافة حادة مع ما سمى بثورة التصحيح ، والقضاء على مراكز القوى، ومما خلق فى الحياة المصريــة ، وفى السينما المصرية ملمحًا جديدًا ، ومخالفًا لما سبقه وبداية لحقبة مغايرة .

تلك كانــت بعض النقاط التوضيحية ، المتعلقة بــالعرض اللاحق للأفــلام الروائية لحقبــة الستينيــات فى السينما المصريــة ، والتى سيتــم العــرض لها أولاً تحت عنــوان (سينما الخوف وظلال العسكر) فى الفصل الثانى من الباب الأول من هذا الكتاب . ثم تحت عنــوان (سينما الهزيمة) فى الفصــل الثــالث مــن البــاب الأول . ولا يعنى هــذا التقسيم انفصال الفترتين من حيث ، ملامح سينما الستينيات بشكل عام ، ولكن وقوع الهزيمة عام ١٩٦٧ أنتج آثارًا عميقة فى المجتمع المصرى ، فى كافة مجالاته ومنها الحياة الثقافية ، مما أضاف ملامح جديدة لم تكن موجودة من قبل فى السينما المصرية .

اتخذت السينما المصرية فى الستينيات من الماضــى اطارًا لها ، ضم معظم انتاج تلك الفترة من الأفلام السينمائية . ومع غياب الديمقراطية ، ووجود زعيم كاريزمى متمثلاً فى جمال عبد الناصر ، ومع سيادة منهج التجربــة والخطأ ، وسيطرة النخبة العسكرية كما سبق التعرض لذلك بالتفصيل ، فى الفصــل الأول والثانى من الباب الأول ـ توارى الرأى الآخر إلى الظل ، ولم تؤكد ممارسات النظــام الحاجة إليه لإثراء التجربة الثورية أو تقييمها أو اصلاح أى انحراف لها عن المســار .

وفى ظل المناخ المحاصر لحرية التعبير ، برز الخوف ليحتل مكانة واسعة فى النفوس، وكما تلاقى معظم فئات الشعب الاصطدام بالنظام ، تلاقى السينمائيون تناول الأوضاع الراهنة ، حتى وأن كان هذا التناول لإنجازات جيدة وحقيقية . وحال الخوف ، وقبضة العسكريين الحديــدية مــن ناحية ، وعــدم الرغبة الحقيقيــة فى النضال ، وتحمــل ثمن المواجهة من جانب السينمائيين من ناحية أخرى ، حال ذلك ما بين السينما والحاضر .

وأصبح (عالم الماضى) هو ملجأ الأمان ، سواء كان هذا الماضــى هربًا من الحاضر، أو استدعاء فى ذلــك الحاضر لتجربة ماضيــة انتقادًا للنظام أو مما لاة لــه . وبقدر ثراء الواقــع السياســى والاقتصــادى والاجتماعى فى مصر الستينيات ، بقــدر فقر السينما المصرية فيما يتعلق بهذا الواقع .

وفى سينما الستينيات تكررت (تيمات) ، تنـاولتها أفلام عديـدة ، وتناثرت تيمات أخـرى ، لم ينتبه إليهـا سوى فيلـم واحـد أو فيلمين . وبينما كونـت المجموعـة الأولى مايشبه الاتجاه أو التيـار فى السينما المصرية ، مثلت الأخرى مجرد ومضـات لأفكار ، مرت خاطفة وسريعة .

فى أفلام الستينيـات تم تنـاول (تيمات) متعددة ، ويبـدو ارتباط تنـاولها بتطور سنوات ذلك العقد بشكل واضـح . وعلى الرغم من أنها قد توزعت على مدار ما يقرب من عشر سنوات ، إلا أن ذلك التوزيع يشير إلى تركز بعضهـا خلال عدة سنوات متقاربة ، ثم انتقال هذا التركيز لتيمات أخرى خلال سنوات أخرى . إلى جانب أنه يبدو كما لو أن نوعـًا من النضـج قد لحق بتنـاول هذه التيمات ، ليـواكب تطـور التجربـة المصرية فى سنوات الستينيات . فانتقلت الأفكار من المعالجات المباشرة إلى المعالجات المركبة ، ومن القضايا الفردية إلى القضايا العامة ، التى تنصب على الوطن ككل .

فى الثلث الأول من الستينيات تكرر تناول الأفلام لتيمة الفقر كمقدمة لاندفاع الفرد نحو السقوط ، والمجتمع نحو الجهل والمرض واللاوعى . فى نفس الوقت الذى أعلت فيه الأفلام من قيمـة العمل ، خاصة إذا ما ارتبـط بالمجموع ولصـالحهم ، وكـانت الاشادة بالمجتمـع الإشتراكى الذى يتيـح العمل للجميع ، ويسعـى للقضاء على الفقر وتقـريب الفوارق بين الطبقات .

ولم تكن السنـوات قد انقضـت بعد على التجـربة المصريـة ، فى القضـاء على العهـد الملكى، وتحريـر مصر من آخر جنـدى للاحتلال البريطـانى ، وكانـت الفرصة متـاحة لتناول مفاسدالعهد البائد وإدانتها ، وإعلاء قيمة التضحية والفداء ، من أجل الوطن .

وفى الثلث الثـانى مـن الستينيات ومـع ظهور نتـائج لممارسات النظـام ، ولسلوك الأفراد فى ظـل المجتمع الجديـد ، ومؤسسـات الدولـة الجديدة ، كـانت إدانـة السينما للنماذج الانتهـازية التـى تمثل الطمـوح غير المشروع ، والـرغبة المحمـومة فى التسلـق الإجتماعى ، أو الحصـول على امتيازات أدبية ومـادية على حسـاب الآخرين . وكـانت الادانة أيضًا لانتشار الـرشوة ، والفساد ، والسرقة ، ولتخريب القطـاع العام من داخله عن طريق بعض العاملين به ، ولجوئهـم إلى التحالف مع ممثلى القطاع الخاص فى بعض الأحيان لتحقيق ذلـك . كان ذلك يدور وأكثـر الفئات وعيًا وثقلاً فى المجتمـع ، وهم فئة المثقفين تقف مـوقف المتفـرج ، إما عجزًا عـن الحركة الفعـالة ، واكتفـاء بتنظير الأمور والحديث فيها ، وإما ابتعادًا مقصودًا خوفًا من قبضة النظام، ومنعت قسرًا من الحركة،

وأدانت بعض الأفلام تلك النماذج من المثقفين .

وعندما قاربت الستينيات من نهايتها ، وكانت الهزيمة قد وقعت ، أحدثت آثارها فى المجتمع المصرى يأسًا وقنوطًا ، ومرارة . كان رد فعل النظام الحاكم الذى أحس بوقع الصدمة على الشعب ، هو أنه قد أتاح نوعًا من الحرية ، أو حيزًا ضيقًا منها لتناول أمور الواقع الحالى ، ورفع شعار النقد الذاتى . وبدا ذلك (كضوء أخضر) أضاءته الحكومة، لامتصاص الغضب الكامن فى النفوس ، لكنه لم يعكس رغبة حقيقية فى النقد والتغيير ، كما أظهرت ذلك ممارسات النظام فى السنوات التالية للهزيمة . واستجابت السينما لهذا الضوء الأخضر ، فتناولت قضايا المشاركة السياسية للشعب فى أمور الحكم ، وأدانت سلبيته التى أدت إلى تفاقم الأمور ، كما تناولت قضايا الديمقراطية ، والديكتاتورية ، بما يصحبها من اجراءات أمنية وبوليسية . وتطرقت إلى جدوى وجود منهج فكرى ، يحدد خطوات الطريق إلى المستقبل ، وأدانت افتقاده فى الحياة المصرية .

وعندما بدأ امتصاص صدمة الهزيمة ، وتجلى استعداد الشعب والقيادة لاسترداد الكرامة الوطنية . ظهرت تيمة الأرض بما تمثله من معانى متعددة ، كمرادف للقدرة على الصمود والتحدى ، ومواصلة الحياة .

وهكذا مر تناول السينما المصرية (لتيمات مختلفة) بمراحل متعددة، تشابكت أحيانًا ، وتمايزت أحيانًا أخرى ، وكونت جانبًا من السمات الأساسية لسينما الستينيات .

تكرر تناول (الفقر) كمقدمة لسقوط الأفراد تحت وطأة الاحتياج ، أو تحت وطأة ما يرتبط به من جهل ومرض . ولأن المجتمع المصرى فى الستينيات كان يسعى لكسر طوق الفقر الذى أحاط بالكثيرين ، ومثل اختياره للإشتراكية أحد الطرق المتاحة لذلك فقد كان السعى لتحقيق الكفاية والعدل أبرز شعارات المجتمع المعلنة . وفى تلك الحدود وجدت السينما المصرية فى فقر الماضى ، طريقًا لإدانة العهد السابق ، وإعلاء شأن الحاضر الذى يسعى للقضاء على هذا الفقر ، وبرغم أن الحاضر كان مازال يحوى الكثير من مظاهر الفقر والاحتياج ، إلا أن عدم القدرة على المساس بالحاضر ، قد دفعت السينما المصرية إلى اختيار الزمن ، والحدث ، والشخصيات الماضية مجالاً للهجوم .

وتمثل أفلام اللص والكلاب ، صراع الأبطال ، فجر يوم جديد ، الحرام ، القاهرة ٣٠، السمان والخريف ، جفت الأمطار ، العيب ، الرجل الذى فقد ظله ، المتمردون ، ميرامار ، يوميات نائب فى الأرياف ، زقاق السيد البلطى ، نماذج لتناول تلك التيمة السابقة .

فى فيلم اللص والكلاب (١٩٦٢) لكمال الشيخ عـن قصة لنجيب محفوظ (نشرها عام ١٩٦١) ، كان الفقـر دافعًا لسعيد مهران لأول سرقـة فى حياته ، توفى أبـوه وترك وراءه أبناء كثيريـن صغارًا ، وفشل سعيد مهـران الشاب الصغير فى تلبية احتيـاجات اخوته ، وخاصة مـع مرض أمه وفشله أيضًا فى توفير ثمن علاجهـا ، فامتدت يده لأول مرة لسرقة ساعة طالب ثرى يعيش فى بيت للطلبة ، وكان ذلك هو بداية طريق أن يكون لصًا ، وصادف فقيرًا آخر هو رءوف علوان ، الـذى أصبح بعد ذلك صحفيًا كبيرًا ، وجد عنده تشجيعًا وتبريرًا لطـريق السرقة كمحاولة لتحقيق العـدل بين من يملكون ومن لا يملكون ، وفى مجتمـع يبرر السرقة للكبـار ويدينها إذا مـا وقعت مـن فقراء . وبـدافع الاحتياج سقط سعيد مهران ، ومن لص تحول إلى قاتل ، ومن قاتل إلى سفاح ، ولم يجد يدًا حانية إلا يد عشيقـة له ، فقيرة ، تعيش من بيع جسدها . فى نفس الـوقت الذى دفع فيه الفقر برؤوف علوان إلى طريق الانتهازية ، ضاربًا عرض الحائط بأى تقاليد أخلاقية أو اجتماعية .

ويشير الفيلم بـأصابـع الاتهام إلى الفقر الـذى كان وراء سقـوط نماذجه الثـلاثة (اللص ، والصحفى ، والعشيقة) .

وفى صراع الأبطال (١٩٦٢) للمخرج توفيق صالح ، كـان الفقر مع ما صاحبه من جهل ، ومرض ، فى الـريف المصرى ، مجالاً خصبًا لسيادة المعتقدات والتقاليـد البالية ، ومبررًا قويًا لضعـف مقاومة الفلاحين لسلطة الاقطـاع وسطوة أثرياء الـريف ، ودفع الفقر بـالفلاحين الـذين انتشر بينهم مـرض سوء التغـذية إلى شراء مخلفـات معسكر الانجليز المجاور للقـرية ، من بقايا الأطعمة ، ومنهـا ما كان فاسدًا ، ممـا كان سببًا فى انتشـار وبـاء الكوليرا فى القـرية كلها ، وتسـاقط الفلاحـون تحت وطأة الفقـر ، وحال الجهل بينهم وبين دفع غائلة الوباء الذى اكتسح الجميع بما فيهم الأثرياء .

وفى الحرام (١٩٦٥) للمخرج هنرى بركات عن قصـة يوسف أدريس نشرها عام ١٩٥٩ ، دفـع الفقر بعـزيزة الفـلاحة الفقيرة عـاملة التراحيـل إلى الموت ، وذلك أثنـاء محاولتها المستميتـة للتخلص مـن جنين حملت بـه قسرًا ، ثم مـن وليد قتلتـه خوفـًا ، وأرغمها ، عوزها واحتياج زوجها المريـض وأولادها الصغار ، على مواصلة العمل تحت أسوأ الظروف حتى تهالكت صحتها ، وماتت .

وفى القاهـرة ٣٠ (١٩٦٦) للمخرج صـلاح أبو سيف عـن قصة لنجيـب محفوظ نشرت بعنوان (القـاهرة الجديـدة) (١٩٤٥) ، دفع الفقـر بمحجوب عبـد الدايـم إلى

طـريق السقـوط الأخلاقـي إلى حد الـرذيلة ، ولأنـه فقير ، ولا يجد احتياجـات يومـه الأساسيـة فقد قبل بـوظيفة حكوميـة ، مقابلها أن تكـون زوجته عشيقة لأحـد رجال الدولة الكبار ، وازداد ترحيبه بتوثيق تلك العلاقة كلما انهالت عليه مزاياها . ولأن زوجته فقيرة وفقد أبوها القدرة على تلبية احتياجات أسرته ، فقد قبلت الفتاة أن تكون موضـوعًا لتلـك الصفقة ، التى انعقدت وتمت بمباركة الـزوج ، والزوجة ، والأب، والأم ومدير مكتب رجل الدولة وكلهم من الفقراء .

وفى الرجل الذى فقـد ظله (١٩٦٨) لكمال الشيخ ، عن قصة لفتحى غـانم نشرها عام (١٩٦٩) ، أشـار الفيلم إلى الفقر الـذى دفع ببطلـه إلى التطلع للانتقـال إلى طبقة أعلى، حتى ولو كان الثمن هو التسلق والانتهازية والتنكر لقيم الأبوة . وهو نفس الفقر الذى يدفع ببطلة الفيلم الفقيرة ، والتى كانت تعمل خادمة إلى السقوط فى أحضـان شيخ كبير ، وجدت فى الزواج منه طريقًا للتخلص من الفقر .

وفى عام ١٩٦٨ قـدم توفيق صـالح فيلم (المتمردون) عـن قصة لصلاح حـافظ نشرها عـام (١٩٦٥) ، وأشار الفيلـم إلى الفقر الذى بسببـه تم تصنيـف المرضى فى المصـحة إلى فريقين ، نالت الفئة الفقيرة منهما أدنى أنواع الرعاية والعلاج ، وحرمت من أبسط الحقوق الإنسانيـة من جانب الدولة ، التى تولـت مهمة علاجهم دون دواء ، أو مأكل أو مـاء . وعندما بدا شـخص قـادر على انقاذهم تكالب الفقـر والـجهل ، وأسباب أخرى على إجهاض التجربة .

وفى عام ١٩٦٩ قدم توفيـق صالح (يوميات نائب فى الأرياف) عـن قصة لتوفيق الحكيم نشرها (١٩٣٧) ، دارت أحداثها فى الريـف المصرى فى تلك السنة ، حيث سـاد الفقر ومعـه الجهل والمرض ، مما جعـل منه مرتعـًا لضرب القانون والإسـاءة إلى مبدأ العدالة .

اختارت تلك الأفلام ، أن يكون الماضى هو مجالها ، فى نفس الوقت الذى ظهرت فيه أفلام أخرى تناولت الفقر فى اطار الحـاضر .

ففى فجر يوم جديد (١٩٦٥) ليوسـف شـاهين ، أدى الفقر بالبطل الشـاب الطالب بالجامعة إلى الـوقوع ، فى براثن امرأة عجـوز كانت ثرية ، ولم تستطـع أن تتنازل عن مظاهر الثراء القديم . ولم ينقذ الشـاب من السقوط النهائى سـوى بعثة تعليمية مجانية إلى الخـارج .

وفى السمان والخريف لحسـام مصطفى عام ١٩٦٧ ، عـن قصة لنجيـب محفوظ

نشرها عام (١٩٦٢) ، سقطت ريرى لتجد لقمة العيش فى مجتمع لا يقدم لأحد العون، ومن الفقر أيضًا تزوجت بشيخ مسن ، رحل بعد أشهر من الزواج .

وفى فيلم العيب لجلال الشرقاوى (عام ١٩٦٧) ، عن قصة لنجيب محفوظ نشرها عام (١٩٦٢) ، كانت هناك إدانة لفقر موظفى الحكومة ، الذين دفعهم سوء أحوالهم المالية للسقوط فى براثن الرشوة ، والفساد ، والسرقة ، والتى لم ينج منها إلا القليلون منهم .

وفى (ميرامار) لكمال الشيخ عام ١٩٦٩ عن قصة لنجيب محفوظ ، نشرها (عام ١٩٦٧) ، سعت زهرة الخادمة الفقيرة وراء سراب الغنى ، والتخلص من آثار الفقر ورفضت تقرب بائع الجرائد الفقير ، وارتبطت بأحد الشخصيات الفاسدة الطامعة فى ثروة الآخرين ، قبل أن تتنبه لخطأ الاختيار .

ومن الرصد التحليلى لمجموعة الأفلام التى تناولت الفقر كموضوع ، يمكن أن نلخص تأثيرها على الإنسان المصرى ، فى أن الفقر يقود إلى الانتهازية ، وإلى الاجرام ، وإلى بيع النفس وفقدان حرية الاختيار . وقد يستل من الإنسان آدميته ، ويدفعه إلى السقوط إلى حد الرذيلة ، أو إلى حد الموت .

ولا شك أن التنوع الذى ظهر فى هذه المعالجات ، يعكس مدى عمق وتعدد الشروخ التى تصيب الإنسان من تأثير الفقر . ولأن الفن تتحدد مهمته فى تعميق حالة الوعى بالواقع المحاصر للفرد ، فأن البحث عن صيغة للحد من الفقر ، كوجود يسحق أفراد المجتمع ، كان أمرًا يستلزم العدل الاجتماعى كنوع من الخلاص .

وفى الستينيات لم يكن العهد قد بعد بالثورة ، وبنماذجها الوطنية التى مهدت لها أو قامت بها ، والتى شاركت فى محاربة الاستعمار والملكية ورموزها الفاسدة ، وتردد تناول الأفلام (للتضحية والفداء للوطن) . وفى هذا الإطار كان فيلم فى بيتنا رجل لبركات عام (١٩٦١) ، عن قصة لإحسان عبد القدوس ، والذى ضحى فيه البطل بحياته فداء لوطنه عندما هاجم معسكرًا للإنجليز ، واشترك قبل ذلك فى إغتيال أحد رموز العهد الفاسدة ، وعندما اضطر للإختباء لدى أسرة مصرية تقليدية ، لاصلة بينها وبين عالم السياسة ، خلق وجوده بينهم روحًا جديدة ، كشفت عن البطل الكامن داخل كل مصرى ، إذا ما دفعته حاجة الوطن لذلك .

وفى الناصر صلاح الدين (١٩٦٣) ليوسف شاهين ، كانت الاشارة إلى تضحية العرب مسلمين ومسيحيين ، وكفاحهم من أجل استعادة الأرض وطرد المحتلين ، مهما تساقط منهم من شهداء .

وفى الباب المفتوح (١٩٦٣) لبركات من قصة للدكتورة لطيفة الزيات عام ١٩٦٠ ، اتجه الفيلم إلى إعلاء قدر النماج الوطنية المرتبطة بقضايا الوطن ، والتى تعلن استعدادها فى كل وقت للعمل من أجل حريته وكرامته ، كما عرض الفيلم لفكرة الالتحام بالشعب ، كمخرج حقيقى حتى من الأزمات الخاصة التى تواجه الإنسان .

وفى عام (١٩٦٤) قدم نور الدمرداش ثمن الحرية عن قصة أجنبية (لعمانويل روبليس) ، بعدما أعدها للسينما الأديب نجيب محفوظ . وبها إعلاء كبير لقيمة الوطنية ، وفداء الوطن بالروح ، حيث تعرضت مجموعة غير متجانسة من المصريين رجالاً ونساء للقتل رميًا بالرصاص على يد الحكمدار الانجليزى للقاهرة ، عندما تكاتف الجميع لعدم الكشف عن مكان فدائى مصرى ، يناضل لتخليص وطنه من الاحتلال .

وفى القاهرة ٣٠ عرض الفيلم إلى جانب نماذجه الفاسدة ، إلى نماذج وطنية مكافحة، تتحمل مطاردة السلطات ، وتعقبها للمناوئين لها ، فى سبيل الدعوة إلى المبادئ المبشرة بالمجتمع القادم ، وفى الفيلم كان التبشير بمجتمع العدل .

وفى فيلم الرجل الذى فقد ظله ، وإلى جانب نماذج التسلق والانتهازية التى تعرض لها الفيلم أيضًا ، كانت الاشادة بنماذج وطنية اختارت طريق التضحية فى سبيل المبادئ ولنصرة الوطن ، وبجانبها تضاءلت الشخصيات التى أدانها الفيلم لسقوطها الأخلاقى .

وفى فيلم كمال الشيخ شروق وغروب عام (١٩٧٠) ، عن قصة لجمال حماد نشرها عام (١٩٦٥) ، كانت الاشارة لعسكريين شرفاء اختاروا الطريق الصعب فى الكشف عن مفاسد عهد ما قبل الثورة ، مع احتمال تعرضهم للقبض عليهم فى أى وقت، حتى وصل بهم الأمر إلى منزل رئيس البوليس السياسى ، المتحالف مع السلطات ضد الوطنيين .

وفى الأرض عام (١٩٧٠) ليوسف شاهين ، عن رواية لعبد الرحمن الشرقاوى نشرها عام (١٩٥٢) ، قدم الفيلم نماذج الفلاحين الذين يتمسكون بالأرض تمسكهم بحياتهم ، والمضحين من أجل عدم ضياعها منهم لصالح قوى الإقطاع ، والتى كانت الأرض بالنسبة لهم مرادفًا للكرامة والعزة الوطنية ، وكانت قطعة الأرض الصغيرة التى يمتلكها كل منهم ، بمثابة الوطن الذى يبذل دماءه من أجله .

وقد دارت الأفلام التى تعرضت لقيمة التضحية والفداء من أجل الوطن كلها

تقريبيًا، فى اطار سينما الماضى ، وتم ربطها من خلال تلك الأفلام بالكفاح ضد الاستعمار وقوى الاحتلال ، والملك وحاشيته ، وذلك فيما عدا فيلم (السمان والخريف)، الذى أعلى شأن الانخراط فى العمل الوطنى ، للكشف عن جوهر الإنسان الحقيقى ، عندما عاد بطله إلى وطنيته الأولى التى فقدها مع طموحه اللا أخلاقى للمناصب والمغانم، وجاءت الحرب كفرصة لانتشاله من سقوطه .

وفى أفلام الستينيات كانت الفرصة سانحة إلى حد بعيد ، للهجوم على مظاهر فساد ما قبل الثورة . ففى فيلم (فى بيتنا رجل) لم يجد البطل سوى طريق العنف للتخلص من عملاء الاستعمار والسرايا ، بعد ما تفشى الفساد وأسىء للوطن ، وفى صراع الأبطال ظهرت هيمنة الاقطاع وتحالفه مع نظام الحكم لغير صالح الفلاحين ، حتى ولو أدى الأمر إلى هلاكهم .

وفى فجر يوم جديد ، أدان الفيلم نماذج من الذين تم تأميم أموالهم بعد الثورة ، سواء من ملاك الأرض الزراعية أو أصحاب رءوس الأموال ، وأظهر أوجه فسادهم وانحلالهم وحياتهم الفارغة ، التى لا تحمل أى معنى لقيمة أو مبدأ . وأشار إلى امتداد آثار حياتهم السابقة وفسادهم السابق إلى سنوات العهد الجديد .

وفى القاهرة ٣٠ أشار الفيلم إلى السقوط الأخلاقى ، والفساد المستشرى فى قطاعات مختلفة من مصر الثلاثينيات ، هذا السقوط الذى امتد من الطبقات الغنية إلى الطبقات الفقيرة ، مع اختلاف دوافع كل منهما للاندفاع نحو هذا الطريق ، ورضى كل منهما بدوره فى صفقة فاسدة ، عقدها رجل دولة أمسك بكل الخيوط بين يديه .

وفى السمان والخريف كان التعرض لتحالف السراى والاقطاع قبل الثورة ، ضد مصالح مصر الوطنية ، والاشارة إلى تورط الموظفين فى قضايا الرشوة والكسب الحرام .

وأشار فيلم الرجل الذى فقد ظله إلى فساد الوسط الصحفى ، وتحالفه فى الماضى مع السلطة ضد مصالح الأفراد ، وإلى عمليات شراء ذمم الصحفيين سواء كبارهم أو صغارهم.

وفى (المتمردون) مثلت نماذج العهد القديم نماذج فاسدة ، حتى وأن ادعت انخراطها فى الأعمال الخيرية لصالح الأيتام والمعوزين ، ومحاولاتها المستميتة للايقاع بالعناصر الشريفة فى قبضتها .

وتعرض فيلم يوميات نائب فى الأرياف إلى رجال السلطة الذين يمثلونها فى الريف ، سواء من عناصر تحقيق الأمن أو تحقيق العدل ، وأكد عدم قدرتهم الحقيقية ،

وانسياقهم وراء مصالحهم الشخصية ومميزاتهم المادية .

وفى غروب وشروق ، أبرز الفيلم مظاهر الفساد الأخلاقى والاجتماعى المنتشر فى الطبقات العليا المتحالفة مع نظام الحكم ، والتى تمثل رموزه فى المجتمع ، هذا الفساد الذى امتد حتى إلى داخل أسرهم .

ويتضح من استعراض مجموعة الأفلام ، التى تناولت كشف مظاهر الفساد قبل الثورة ، أنها قد أدانت نماذج من جميع الفئات الاجتماعية . الأمر الذى يعكس ضرورة تطهير تلك الفئات .

وفى أفلام الستينيات برزت تيمة (العمل) كطريق وحيد لحياة أفضل ، سواء بالنسبة للأفراد أو بالنسبة للمجتمع ككل . خاصة ذلك النوع من العمل الذى يرتبط بالمجموع ومن أجلهم . ظهر ذلك فى صراع الأبطال ، الذى جعل عمل الطبيب من أجل انقاذ القرية من وباء الكوليرا ، إعلاء لقيمة ارتباط الإنسان بمشاكل مجتمعه ونموذجًا يجب أن يحتذى بالنسبة للآخرين .

وفى الباب المفتوح ، كانت فكرة التحام البطلة التى تعانى من مشاكل شخصية بالشعب ، وبقضيته الكبرى أثناء عدوان ١٩٥٦ ، وتقدمها للعمل وسط المجموع ، هو المخرج الحقيقى من أزمتها الخاصة وإحساسها باللاقيمة . اذ كان العمل الجاد هو الفيصل فى إدراكها وقدرتها على الاختيار بين الرجلين . الرجل الذى لا يؤمن بجدوى العمل ، أو بقيمة المرأة وهو من تمت خطبتها إليه ، والرجل الذى انخرط فى صفوف الشعب ودعاها أن تنضم إليه وهو من أحبته .

وفى فيلم الجبل (١٩٦٥) لخليل شوقى عن قصة فتحى غانم نشرت (١٩٦٥) ، برزت بشكل واضح فكرة إعلاء قيمة العمل ، كطريق وحيد للحصول على القيمة . أو كما ورد فى الفيلم على الكنز ، وأن سواعد الرجال هى الطريق ، أما ماعدا طريق العمل فهو طريق خداع كاذب ، لا يؤدى إلا إلى هوة عميقة من الضياع واللاجدوى . واكتشف سكان الجبل أن جبلهم لا يحوى كنزًا مدفونًا ، وإنما هم الذين يمتلكون بكدهم تلك الثروة .

كان العمل أيضًا فى السمان والخريف ، طريق البطل للكشف عن جوهره الحقيقى ، بعد ما اختفى تحت ركام تجارب الحياة الفاشلة . العمل فى الحاضر ، ومن أجل المستقبل دون تشبث بأوهام تبددت مع الماضى .

وفى فيلم جفت الأمطار ، كان الطريق الوحيد لمستقبل أفضل لأهل القرية ، هو

الخروج عن حيزها الضيق لأراضى الاستصلاح الجديدة فى الصحراء ، تلك الأراضى التى لا تعطى عائدًا لها إلا بالعمل الشاق ، والجهد المستمر بين مجموعات متكاتفة من البشر . وبدون العمل ، كان الطريق الوحيد المتاح ، هو العودة إلى القرية القديمة التى ضاقت بأهلها ، ولم يعد رزقها كافيًا للجميع .

وفى زقاق السيد البلطى ، طرح الفيلم فكرة التضامن والعمل بين الصيادين كضمان لتحقق الأحلام والأمانى . خاصة إذا ما ارتبط ذلك بالأخذ بوسائل المستقبل ، التى تمثلت فى المراكب الآلية الضخمة الجديدة ، التى لن تستطيع وسائل الصيد القديمة أن تقف فى مواجهتها .

كما كانت أرض يوسف شاهين اشارة أيضًا إلى جدوى العمل الجماعى ، وجدوى التكتل والوقوف يدا واحدة بين الفلاحين الفقراء ، حماية لأرضهم ، حتى وإن استطاعت قوى قاهرة انتزاعها من بعضهم فى النهاية .

وقد اختلطت تيمة (العمل) بالاشارة إلى جدوى (الطريق الاشتراكى) كاختيار أمثل للمجتمع ، وتحقق ذلك فى فيلمى السمان والخريف ، وزقاق السيد البلطى وبرز فى فيلم القاهرة ٣٠ ، الذى أشار إلى حلم تحقيق الاشتراكية فى الثلاثينيات فى مصر ، كحل وحيد لمشاكل سوء توزيع الثروة . وجعل ظهور جمال عبد الناصر تنبؤا بالمستقبل ، الذى سيجد فيه الاطار الثالث الخالى صورة يضيفها إلى صور زعماء مصر السابقين أحمد عرابى وسعد زغلول . وانتهى الفيلم بلافتة تحدد أن تولى (على طه) الشاب الاشتراكى توزيع المنشورات على الناس ، رغم تعقب السلطة له . كان بداية النهاية لعهد موجود ومرفوض .

وفى الحرام الذى عرض لبؤس عمال التراحيل ، وفقر الفلاحين ، وانعدام الرعاية الصحية والاجتماعية لهم ، كانت نهايته مع صوت المعلق الذى يحدد ثورة ٢٣ يولية ، واختيار الحل الاشتراكى ، كمخرج وحيد من سوء أحوال القرية المصرية .

أما فيلم فجر يوم جديد ، فقد كان فيلمًا دعائيًا لمجتمع الفجر الجديد كما جاء فيه . المجتمع الذى يناقض بالكامل مجتمع ما قبل الثورة ، حيث العلم للجميع وتكافؤ الفرص ، والانجازات الكبرى ، ومعالم القاهرة الحديثة . مجتمع البسطاء السعداء الذين تمتلئ وجوههم بالبشر والحبور والقناعة ، مجتمع المستقبل الذى يرفض الارتداد إلى الماضى ، ومجتمع الشباب الذين على كاهلهم ترتكز مهمة بناء مصر ، المجتمع الاشتراكى ، الذى يحقق كل تلك القيم السابقة للجميع .

تكرر وجود هذه التيمات فى أفلام الستينيات ، وأن برز تناولها فى أفلام الثلث الأول

منهـا، ثم اتسـع المجال لتنـاول أفكار أخـرى ، تنصب على إدانـة النماذج الانتهازيـة المتسلقـة ، وإدانة السرقـة والرشـوة والكسـب الحرام . وإدانة تخريـب القطاع العـام خاصة من داخلة ومن العاملين فيه .

كانت أبـرز نماذج الأفلام ، التى تناولـت بالنقد والإدانة النماذج الانتهـازية ، التى تجد فى التسلق طـريقًا لتحقيق الآمال ، وغـالبها غير مشروع أفلام : اللـص والكلاب ، القاهرة ٣٠ ، الرجل الذى فقد ظله ، ميرامار .

ففى فيلـم اللص والكـلاب ، كان رءوف علوان نمـوذجًا صـارخـًا للانتهـازية ، لم يتوانى عن أن يسلك أى طريق ، مهما كانت رداءتـه كى يقفز اجتماعيًا ، وبالتالى ماديًا إلى طبقة أعلى . كـان يكتب عكس مـا يتصرف ، ويحض سعيد مهران على السرقـة ، ثم يتخلى عنه عندما يسقط ، كان رءوف علوان نموذجًا صارخًا لانتهازية المثقف .

أما الرجل الذى فقد ظله ، فقد قدم بطله مثالاً للطموح اللاأخلاقى الانتهازى ، وجاء كمثقف انتهازى قـريب الشبه برءوف علـوان اللص والكلاب ، وإن كان أشـد خطورة ودهاء . دفعت بـه أخلاقه الانتهازيـة إلى تحطيم الأب ، والأخ ، والصديق ، والـرئيس ، واكتسح بنذالته ، كل من وجد أنه قد يمثل عقبة فى طريق اندفاعه .

أما فيلـم القاهـرة ٣٠ ، فقد أورد هـو الآخر نمـوذجًا منحطـًا لإنتهازيـة الفقراء . فمحجوب عبـد الدايم اختـار أكثر الطرق تدنيـًا ، ليرتفع بنفسه إلى مصـاف الأغنياء ، وشـاركته زوجتـه ، التى مثلت نموذجًا لانتهازيـة المرأة الفقيرة المقهورة وغير المتعلمة ، القانعة فى نفس الوقت بالسقوط كطريق للتسلق الاجتماعى .

أما (ميرامـار) ، فقد مثل سرحـان البحيرى نموذجـًا لإنتهازية العـاملين الصغار بالسيـاسة فى مصر ، فى نهاية الستينيـات ، الذيـن اتخذوا من العمل السيـاسى مجالاً للنصب والاحتيال ، والتعالى ، وإدعاء الأهمية الاجتماعية ، ووسيلة للايقاع بالأبرياء .

وبينما أدانـت بعض أفـلام الستينيـات نماذج المثقفين الانتهازيين ، أدانـت نماذج المثقفين العاجزين ، الذين يقولون مالا يفعلـون ، واكتفوا بالكلمات والشعارات الرنانة وأصبح وجودهم بلا فائدة ، تعادل مساحة شعاراتهم المرفوعة .

وكانت أفلام القضية ٦٨ ، ميرامار ، والمتمردون أبرز تلك النماذج ففى القضية ٦٨ تعرض الفيلـم لفئات المثقفين مـن الشباب ، الذيـن يمثلون صغـار الموظفين والطلبة ، وأورد مناقشـاتهم وأحـاديثهم المليئة بالـوعى ، والإحسـاس بالانتماء ، والتعـاطف مع تجربة الآخرين ، واقتصرت تحركاتهم على إعلان الرفض أحيانًا والتأييد أحيانًا أخرى،

دون تحرك ملموس ، أو ذى جدوى لانقاذ البناء أو المجتمع من الانهيار .

وفى المتمردون ، أورد الفيلم نمـوذج الطبيب الشاب الطموح ، المحب والمتعـاطف مع آلام الآخرين ، من المرضى البؤساء ، وكان مثلهـم مريضًـا . وعندما امتلك فى يده القدرة على الحركة أظهر عجزه وعدم قدرته ، واكتفى بكلمات وآمال يطرحها . بل وأسلم نفسه للاعياء إلى حد المرض عندما واجهته مشكلة عاطفيـة خاصـة ، يتخلى أثناءها عن كل ما نادى به وسط الجموع التى تنتظره .

وفى ميرامار ، كـان منصور نموذجـًا لشاب تقدمـى ، يرفع الشعـارات الاشتراكية البراقة ، ويعجز فى نفس الوقت عن مجابهة سطوة أخيه رجل البوليس ، والتى امتدت إلى حد نقله من مكان عملـه دون موافقته . ثم يفشل مرة أخرى فى حياتـه الخاصة مع من أحبها ، ويعجز عـن منعها من الزواج بـآخر ، وكان منصور نمـوذجًا للضعف والتردد والعجز عن الحركة .

وفى أفلام الستينيات ، تتردد تيمـة (الرشوة والكسب الحرام خاصـة داخل القطاع العام الحكومى) . وتدين تلك الأفلام الأسباب المؤديـة لذلك الطريق ، وموظفى القطاع العام المتحالفين مـع رموز القطاع الخاص ، لنهب أموال الـدولة دون وازع من ضمير ، ضاربين عرض الحائط بكل قيـم الأمانة ، والشرف ، وصيانة المال العام . وكـانت أفلام (المخربون ، العيب ، ميرامار ، والقضية ١٩٦٨) .

ففى المخـربون (١٩٦٧) لكمال الشيخ عن قصـة لإبراهيم البعثى ، عـرض الفيلم لمهندس شاب فى إحـدى شركات القطاع العام للبنـاء ، يرفض منطق الـرشوة ، والسرقة والتهاون فى مـواصفات البنـاء لصالح أحـد مقاولى القطاع الخاص ، فتـدبر لـه مكيدة للايقاع به بتهمة الرشوة ، لكنه ينتصر فى النهاية لقيم الأمانة والشرف .

وفى العيب ، تتصدى موظفة شابـة فقيرة لإغراء المال ، ونهب الشركة الحكومية التى تعمـل بها لصالـح فئات مـن القطاع الخاص ، وتـرفـض السقوط ، ومعظـم زملائهـا يدفعونها لنفس الطريق ، الذى سبق واندفعوا إليه هم أنفسهم .

أمـا فى ميرامار ، فكـان سرحان البحيرى صـاحـب التميز القيـادى فى مؤسستـه ، نموذجـًا للاتجار فى المال العام ، وسرقته . وأثـرى سرحان البحيرى من عـائد صفقات مشبوهة أشرك فيها عصابة كاملة كونها من موظفى القطاع العام ، الذين يعملون معه.

وفى القضيـة ٦٨ نهب المرض أدويـة الوحـدة العلاجيـة التى يعمـل بها ، وباعهـا لصالحه ، وحجـب المدرس معرفتـه فى المدرسة المجـانية ، وبـاعها للتـلاميذ فى دروس

خصوصية يقبض ثمنها . كما فى المتمردون الذى تكالبت فيه العناصر الفاسدة داخل المصحة العلاجية لنهب أدوية وأطعمة الفقراء من المرضى .

ومع نهاية الستينيات ، استمر تناول الأفلام لتيمات سابقة . وظهرت تيمات جديدة بدأ تركيز الأفلام عليها بشكل واضح مثل (إدانة السلبية ، والاشارة إلى قضية الديمقراطية ، والديكتاتورية وما يصاحبها من بطش وإرهاب . كما كانت تتم الاشارة إلى مسألة وجود أيديولوجية واضحة المعالم لنظام الحكم من عدمه) . وتناولت تلك التيمات أفلام الرجل الذى فقد ظله ، المتمردون ، ميرامار ، شىء من الخوف ، القضية ٦٨ ، يوميات نائب فى الأرياف .

ففى الرجل الذى فقد ظله ، كان تناول الفيلم لسلبية الشعب تجاه ما يجرى وما يحدث ، كما أن صفة الطيبة التى يتميز بها الشعب المصرى ، كادت تقرب من حد السذاجة ، مما يدفعه فى كثير من الأحيان للانسياق وراء النماذج السيئة من الرجال مهما بدا من مظاهر فسادها وتلونها . ويرجع ذلك فى جانب منه إلى عدم تميز الشعب بالوعى الكامل الذى يتيح له التفرقة بين الأبيض والأسود ، وإلى سلبيته ، التى لا تدفعه كى يكون مشاركًا فى الأمور العامة . وفى الفيلم تسيد نموذج الصحفى الانتهازى ، الذى استطاع أن يعلى قدره رغم مساوئه ، دون أدنى إحساس بقدرة الشعب على مساءلته أو لفظه .

وفى المتمردون ، كان التناول أيضًا لسبيلة الجموع صاحبة المصلحة الحقيقية فى اصلاح الأحوال ، حتى مع ظهور شخص متفهم لاحتياجاتهم ، وراغب فى الدفاع عنها واستردادها من أيدى مغتصبيها . انصرف المرضى المقهورون عن الأداء الكامل لواجباتهم تجاه ذلك التجمع الجديد ، ولم تتضح لهم قدرةعلى الصمود والتحدى إلى آخر المدى فانهزم الجميع .

وفى ميرامار كانت الاشارة إلى سلبية الشعب ، وعدم ايجابيته تجاه ما يحدث على كل المستويات ، وعدم تميزه بالإيجابية ، التى تجعله قادرًا على مهمة المواجهة والتقويم والاصلاح ، وقيامه بمهمة التصفيق المستمر لكل الأشخاص ، ولكل العهود وتجاه كل الأحداث .

وفى فيلم شىء من الخوف عام (١٩٦٩) عن قصة لثروت أباظة ، نشرها عام (١٩٦٧) ، أدان الفيلم خضوع الناس ، وخنوعهم ، وعدم قدرتهم أو استعدادهم

للمقاومة ، التى تتطلب التضحية ، وسلبيتهم تجاه الأحداث اللصيقة بهم ، والتى تمسهم بشكل مباشر .

كانت هناك أيضًا فى نهاية الستينيات بداية تناول لمسألة الديموقراطية ، ووجهها الآخر الديكتاتورية ، وما يصحب تلك الأخيرة من بطش وارهاب .

كان ذلك مع فيلم شىء من الخوف ، الذى تناول ميكانزم صناعة الديكتاتور ، الذى ينمو ويتضخم تحت سمع وبصر الناس ، ثم يهيمن بجبروته ، وبما يحققه من إرهاب وبطش على الجميع . وأدان الفيلم هذا الخوف المستشرى فى النفوس ، الذى يمنع الناس من التصدى لمولد الديكتاتور وتضخمه ، وأشار إلى أن الحل هو قهر الخوف والتصدى للظلم .

أما فيلم يوميات نائب فى الأرياف ، فقد تناول تزييف الديموقراطية ووأدها منذ بداية الطريق إليها ، وتعرض لحماية رجال الأمن والعدل فى الريف لقيم الديكتاتورية ، وتكريس الهيمنة على الشعب ، ولم يجد الفيلم فى نهايته مكانًا لجثة (قمر) الفتاة التى قتلها اللا عدل ، سوى صندوق الانتخابات وبه البطاقات المزورة باسم الفلاحين ، ومع وأد الديموقراطية يكون الطريق مفتوحًا للديكتاتورية .

أما فيلم ميرامار ، فقد عرض لتخلى الثورة عن معظم القوى الموجودة فى الشارع المصرى ، ومنها ما كان وطنيًا ، وما اتفق فى توجهه مع أمانى الثورة وأهدافها . وكانت اجراءات النظام فى سجن المناوئين ، أو عزلهم سياسيًا ، التى عرض لها الفيلم تمهيدًا للإنفراد بالسلطة ، ثم ساهمت الاجراءات البوليسية ، وسيطرة عنصر الأمن على النظام فى كبت الحرية ، وتوارى الرأى الآخر إلى الظل .

أما فى القضية ٦٨ فقد أشار الفيلم إلى قضية الديموقراطية ، وفتح النوافذ للآراء كى تتصارع وتنجب ثراء للفكر والوطن ، مجالاً وحيدًا متاحًا للخروج من الأزمة . وأنه بغير ذلك يفقد الواقع حيويته ، وقدرته على الصمود والتحدى .

وفى المتمردون ، تناول الفيلم مسألة التخلى عن المجتمع لصالح الفرد ، وأن الناس الذين يمثلون الشعب الحقيقى ، يعيشون فى واد والمسئولون فى واد آخر ، لا يستجيبون إلى شكواه ، ولا يمثلونه التمثيل الحقيقى ، مما يدفعهم دفعًا إلى طريق العنف والتحدى والمقاومة . كما أشار الفيلم إلى اهتمام المسئولين المبالغ فيه بتحقيق عنصر الأمن ، مهما بلغ عنف الاجراءات التى تتخذ لتحقيق ذلك ، كذلك بما يمكن أن تنشره الصحافة ، مهما احتوى ذلك النشر أيضًا من أكاذيب أو تشويه للحقيقة .

وعن عدم امتلاك نظرة واضحة المعالم ، أو رؤية شاملة للواقع تحدد منهجًا للتفكير والتنفيذ ، كان فيلمًا : المتمردون ، والقضية ٦٨ .

ففى المتمردون ، كانت الاشارة بوضوح إلى مساوئ عدم امتلاك منهج فكرى واضح لمن تؤول إليهم مقدرات الأمور ، وعدم تصورهم لملامح خطة للمستقبل . وعندما استطاع الطبيب ، المريض فى نفس الوقت ، من تجميع المرضى الفقراء للمطالبة بحقوقهم تجاه المسئولين عن المصحة ، لم يكن يمتلك صورة كاملة لملامح المستقبل ، أو حتى لخطواته القادمة فى سبيل تحقيق هذا الهدف ، ففقد التجمع معناه ، وخسرت المقاومة أهم أسلحتها .

أما فى القضية ٦٨ ، فقد ظل الأمر متراوحًا ما بين حلول متناقضة مطروحة ، يجرى السير على إحداها تارة ، وعلى حل آخر تارة أخرى ، مما أفقد الطريق وضوح الرؤية . هل البدأ من جديد أفضل ؟ أم أن عمليات الترميم والاصلاح المؤقت هى الأفضل ؟ هل إصلاح الأساس هو الأجدى ، أم أن الاكتفاء بمعالجة هوامش الأمور يغنى عن الحلول الجذرية ؟ هل الاختيار لفتح النوافذ والأبواب لمختلف التيارات هو الطريق ، أم الحياة خلف ستار حديدى هو صمام الأمان .

ومع ضياع الأرض فى عام ١٩٦٧ ، كان الاحساس العام بالهوان والهزيمة . فى نفس الوقت الذى تصاعدت فيه الروح المعنوية فى قطاعات من الشعب المصرى ، خاصة مع تسرب أنباء حرب الاستنزاف ، وانتصارات الجندى المصرى فى مواجهة الاحتلال الاسرائيلى ، وبدت قيمة استرداد الأرض كثمن للكرامة الوطنية تعلو فى النفوس . وواكب ذلك فيلم الأرض الذى تناول تيمة التمسك بالأرض وضرورة الدفاع عنها دون انتظار لحلول قادمة من الخارج ، وأن الطريق هو التكتل والتضامن ، والوقوف يدًا واحدة . وأعلن أنه لا طائل للشكوى ، أو للكلمات وللشعارات الرنانة دون عمل فعال . كانت تلك هى المعانى المثارة فى الفيلم الذى دار فى اطار ماضى مصر فى الثلاثينيات ، عن قصة لعبد الرحمن الشرقاوى (نشرت عام ١٩٥٢) ، وعرض الفيلم عام ١٩٧٠ م .

وفيلم المومياء من الأفلام التى تم تصويرها عام ١٩٦٨ ، وكان معدًا للعرض عام ١٩٦٩ ، لكنه لم يعرض بالفعل الا عام ١٩٧٥ ، وبالتالى فاننا يمكننا أن ندرجه تحت قائمة أفلام نهاية الستينيات ، خاصة وأنه يحوى من القيم ما يمس بشكل مباشر هذه الفترة .

فى تلك الفترة كان المرفوع على الساحة المصرية شعارات القومية العربية وكان ينظر

إلى الفرعـونية ، أو النزعات المصريـة ، على أنها نزعات اقليمية لا يجب التعبير عنهـا، مع تبنى النظام لكل ما هو مرتبط بـالعرب . فى هذه الفترة خرج شادى عبد السلام مخرج الفيلم كفنان عن هـذا الاطار المرسوم ليؤكد الهوية المصرية فى مواجهـة نظام يتعداها ، ومؤسسـات سيـاسية لا تطرحها ، وشعـب يهتف لما يردده النظام ، ورأى شـادى عبد السلام أن الاحساس بالمصرية ، ضرورة لبقاء الشعب المصرى فى مواجهة كل التحديات التى تريـد القضـاء عليه ، والتى كـانت له دائمًا وسائلـه المصرية فى مواجهتها . وبـذلك طرح من خلال فيلمه فكرة الانتماء بمعناها الشامل ، وفكرة الارتباط بالحدود . وأحاط المخرج مـا قدمـه من وقائع مصريـة بقدر كبير مـن المهابة والاجـلال والوقـار . أحاط بالأقصر ومومياوات مصر القديمة ، وشباب القبيلة الذين سعوا لحماية تراث الأجداد من السرقة . وقد ساهم ذلك التقديـم للمصرى ، فى اذكاء روح الفخر والعزة والترفع . وبدا الفيلم كنداء للمصرى ، بـألا ينسى أنه صاحـب تاريخ عريـق ، وماضى مشرف ، وأن شيئًا فى أعماق هذا الشعب يصحو دائماً وينتفض رغم أى شىء .

وكأنما طـرح شادى عبد السـلام من خـلال فيلمه رؤيته لمعـدن الشعب المصرى ، وتصوره لانتفاضته القادمة لاسترداد الأرض ، والتاريخ ، ومؤكدًا قدرته على ذلك .

ممـا تقدم يتضـح أن هناك تيمات تنـاولتهـا الأفلام السينمائيـة الروائيـة فى فترة الستينيـات فى مصر ، وأن هذا التنـاول كـان يتكـرر عبر عدة أفـلام ، وإن تغير مكـان الصدارة للتيمـة التى يتناولها كل فيلم سينمائى . بمعنى أن الفيلم السينمائى الواحد كان مـن الطبيعى أن يحوى تيمة رئيسية واحـدة ، وكان يتطرق أيضًـا لتيمات أخرى ثانـوية . هذا إلى جـانب أن هناك أفلامـًا انفردت وحدهـا بتناول (تيمة) أسـاسية أو رئيسية .

ففى فيلم الناصر صلاح الدين (١٩٦٣) ليوسف شاهين ، (كانت فكرة الزعامة فى الوطن العربى) ، إلى جانب تناول فكـرة العروبة ، والوحدة العربية ، واسترجاع الأرض السليبة ، والتآخى بين المسلمين والمسيحيين العرب ، وكذلك تسامح المسلمين .

وفى ثـورة اليمن (١٩٦٦) لعـاطف سـالم . كان التنـاول لفكرة (تبريـر التدخـل المصرى فى اليمـن) ، وجاء الفيلـم دعـائى الطـابع ، وفقـد مغـزاه مـع أخطائه الفنيـة والموضوعية المتعددة .

وفى جفت الأمطـار (١٩٦٧) لسيد عيسـى . تناول الفيلم تجربـة زراعية جـديدة ارتبطت بعهد ثورة يوليو ، وهى استصلاح أراضى الصحراء وتمليكها للفلاحين وكان

أبرزهـا مناطق الوادى الجديـد ومديريـة التحرير ، وتعرض الفيلـم (لجدوى انتقال الفلاح) من أرضه ، ونطاقه التقليدى ، إلى نطاق أرحب حيث المستقبل أفضل .

وفى أفلام أخرى تـم التعرض إليها من قبـل ،تميزت بتيمات كانت هـى الرئيسية ، وأعطت ملمحًا خاصـًا لكل فيلم منهم ، وإن كان قد تم تناولها بشكـل ثانوى فى أفلام أخرى .

كان ذلك على سبيل المثال مع فيلم (شىء من الخوف) الذى تعرض وحده لميكانزم صناعة وتضخم الديكتاتور .

وفى (المتمردون) الذى تناول مسألة افتقاد النظرية والمنهج الفكرى . وفى (القضية ٦٨) الذى تناول التردد مع سياسة التجربة والخطأ . وفى (يوميات نائب فى الأرياف) الذى تعرض لقضية العدالة ، وللديموقراطية .

كانـت السمة الغالبة فى أفـلام الستينيات ـ كما سبق التعـرض لذلك فى بدايـة هذا الفصل ــ أنها دارت فى نطاق الماضـى ، وكان تنـاول (تيماتها) المختلفة فى اطـار ذلك الماضى . حتى أنـه يمكننا أن نطلق على سينما الستينيات فى مصر بـوجه عام (سينما الزمن الماضـى) . ومثّل اللجوء إلى الماضى ضرورة اختلـف الدافع إليها . وتمثلـت تلك الدوافـع فى الرغبة فى الإسقـاط على الحاضر ، وغالبًا خوفـًا من مواجهتـه بصراحة ، أو تبرير هذا الحاضر وتشجيـع أفكاره السائده ، أو لمناقشـة أوضاع ما زالت ممتـدة من الماضى وممتـدة آثارهـا فى الحاضر . أو كان تنـاول الماضى مجردًا مـن تلك الـدوافع السابقة وراجعًا لاختيار موضوع جذاب ، تدور أحداثه فقط فى زمن تولى .

فى هذا النطاق العام (سينما الزمن الماضى) ، كانت الأفلام التالية :

أفلام الإسقاط على الحاضر :

ـ صلاح الدين	:	الذى رأى فى عبد الناصر ، صلاح الدين الأيوبى الجديد ، الذى تزعم العرب ، وسعى للوحدة العربية .
ـ القاهرة ٣٠	:	الذى تعرض لانحراف رجال الدولة ، ولتطلعات الطبقات الدنيا غير المشروعة وغير الأخلاقية .
ـ المتمردون	:	وفشل الحكم الثورى فى مهمة العمل والتنفيذ ، بعد الاستيلاء على السلطة .
ـ الرجل الذى فقد ظله	:	الذى أشار إلى النماذج الانتهازية ، والتسلق المهنى والاجتماعى .
ـ يوميات نائب فى الأرياف	:	الذى تناول موت الديموقراطية ، وفشل القانون فى تحقيق العدل .
ـ الأرض	:	الذى تناول القوة الذاتية فى استرداد الأرض ، والاحتفاظ بها ، ولا جدوى انتظار الحلول الخارجية .

أفلام تبرير وجود الحاضر الثورى وتشجيع أفكاره السائدة :

ـ فى بيتنا رجل	:	الذى يدين العهد الماضى ، واجراءات البوليس السياسى ضد العناصر الوطنية . وهو ما قضى عليه العهد الحاضر .
ـ غروب وشروق	:	وفساد رجال الحكم ، وكذلك البوليس السياسى ، والتدهور الاجتماعى والأخلاقى فى الماضى .
ـ ثمن الحرية	:	والاحتلال الانجليزى الذى انتهى فى عهد الثورة .
ـ صلاح الدين	:	والتحمس لفكرة الزعامة ، والعروبة ، والوحدة .
ـ الباب المفتوح	:	وتعضيد فكرة مساواة المرأة بالرجل .
ـ الجبل	:	واعلاء قيمة العمل والجهد .

- القاهـــــرة ٣٠ : وبه تبشير قديم بمجتمـع الاشتراكية الحالى ، وإدانة الفساد ونماذج العهد الماضى .
- السيـــد البلـطى : وتشجيع أفكار التضــامن بين العمال ، والتجمع فيما بينهم ، ومستقبل الملكية وجدوى الاشتراكية .
- الـلص والكـلاب : إدانـة الظلم الاجتماعـى قبـل الثـورة ، وإعلاء قيمـة الاشتراكية التى تمنع هذا الظلم .
- السمان والخريف : وارتفاع قيمة الانخراط فى العمل الوطنى .

أفلام تناولت أوضاعًا ما زالت ممتدة من الماضى :

- صراع الأبطال : وسوء حال الريف المصرى ، وسيادة الجهل والمعتقدات القديمة .
- البوسطجـــى : وسيــادة الجهل أيضًــا والمعتقدات القـديمة فى صعيـد مصر.
- الباب المفتـوح : أوضاع المرأة وقدر ما تتمتع به مـن استقلالية ما زالت منقوصـة .

وكانت هناك أيضًا سينما فى السيتينيات زمانها هو (الحاضر) :

وكان الحاضر فى سينما الستينيات إما :

١ ـ للدعاية للنظام .

٢ ـــ أو تناولاً للـواقع الاجتماعـى ، دون الاشارة بشكـل واضـح للواقــع السياســى والاقتصـادى .

٣ ـ أو تناولاً سطحيًا لجوانب من ممارسات النظام السياسية والاقتصادية ، إستغلالاً للضوء الأخضر الذى أبرزتـه الحكومة بعد وقوع الهزيمة . وكـانت سينما الضوء الأخضر ، هى أبرز ما أفرزته سينما الهزيمة فى مرحلة الستينيات . وسيتم تناولها داخل إطار اتجاهات سينما الهزيمة .

٤ ـ ثـم حاضر سينما الستينيـات التجارية الطـابع ، التى لا تستهـدف سوى الـربح المادى.

١ ـ سينما الدعاية للنظام :

وكان أبرز تلك النماذج فيلما : فجر يوم جديد ، وثورة اليمن :

في فجر يوم جديد : أنتج الفيلم القطاع الخاص وليس القطاع العام السينمائي ، وكان الهدف منه كما صرح بذلك منتجوه أنه فيلم للدعاية في الخارج وللمهرجانات الأجنبية . وبه تمت المقابلة بين مجتمع ما قبل الثورة ، وما بعد الثورة. وبينما بالغ الفيلم في الاشارة إلى مساوئ طبقة البرجوازيين القدامى ، رغم مرور ثلاثة عشر عامًا على الثورة ، لم يشر إلى عيب واحد في مجتمع الفجر الجديد ، بل بدا الفيلم كنشرة سياحية عن مصر الجديدة بأحيائها ، ومنجزاتها ، وحتى بسكانها الفقراء السعداء مما أفقد الفيلم مصداقيته .

وفي فيلم ثورة اليمن : وقد تم عرضه عام ١٩٦٦ بعد قيام ثورة اليمن بثلاث سنوات ، وبعد التدخل المصري هناك بسنتين . وبرغم أن الغرض كان تبرير التدخل المصري هناك ، إلا أن الفيلم نسي غرضه الدعائي تمامًا ، وتم تركيزه على مفاسد الإمام أحمد وابنه الإمام البدر ، ولم يعرض لبؤس الشعب ، ومظاهر تخلفه التي جعلت من الثورة أمرًا حتميًا . لم يطرح الفيلم فكرة أن الثورة لم تكن لتستمر لولا التدخل المصري ، ولم يبين أو يقنع بوجهة النظر الرسمية ، من أن وجود الجيش المصري في اليمن كان واجبًا قوميًا ، ولم يتطرق إلى مدى النجاح المصري في حماية الثورة . وفشل الفيلم حتى في مهمته الدعائية. بل وترك انطباعًا لدى المشاهد بعدم جدوى التدخل المصري في اليمن ، خاصة وأن تاريخ عرض الفيلم كان مواكبًا لأنباء خسائر مصر الجسيمة في الأرواح والمعدات هناك .

وهكذا فشلت أبرز نماذج السينما الدعائية فى مصر الستينيات فى القيام بمهمة الدعايـة.

٢ ـ أفلام الواقع الاجتماعى المصرى :

وتلك المجمـوعة كـانت تضم أبـرز إنتاج السينما المصريـة ، وقد تحوى مضمـونًا سياسيًا كـامنًا أو تقوم بتحليل الواقـع الاجتماعى بخلفياته الاقتصـاديـة . وقد ارتبط بتقديمها عدد من المخرجين يمثلون أكثر المخرجين وعيًا ، وأقدرهم على صياغة أفكارهم بلغة سينمائية عاليـة ، وهذه المجموعة تضـم أيضًـا معظم إنتـاج تلك الفترة الذى سبق الاشارة إليه للمخـرجين : صلاح أبو سيف ، كمال الشيـخ ، يوسف شاهين ، بـركات ، توفيق صالح .. وغيرهم . إلى جانب بعض النماذج الأخرى مثل : قنديل أم هاشم لكمال عطية ، الخرســاء لحسن الإمام ، الأيدى النـاعمة لمحمود ذو الفقار ، النظـارة السوداء لحسام الدين مصطفى ، أدهم الشرقاوى لنفس المخرج ، مراتى مدير عام لفطين عبد الوهاب.

٣ ـ سينما الضوء الأخضر :

وسيتم تناولها لاحقًا داخل اطار اتجاهات سينما الهزيمة .

٤ ـ سينما الاستهلاك والبحث عن ربح :

ولم تكن تلك السينما فى حاجة إلى البحث عن إطـار لها ، فى الزمن الماضى أو الزمن الحاضر . ولم يشغل ذهن صانعيها أكثر من البحث عن مشترى لها ، كسلعة ، محاطة بكل ما يحقق لها سبل الزواج . وقد حـوت تلك المجموعة الكم الأكبر من إنتاج السينما المصرية ، وبقيت المجموعة المواجهة لها فى جانب الإنتاج الأقل كما ، والأعلى كيفا .

وتوزعت تلك الأفلام على مدار ما يقرب من عشر سنوات ، من عام ١٩٦١ حتى عام ١٩٧٠ . وضمت على سبيل المثال أفلام : ما فيش تفاهم ، زوج للإيجار ، جوز مراتى ، الأشقياء الثلاثة ، الفرسان الثلاثة ، المجانين فى نعيم ، الحسناء والطلبة ، أنا وهو وهى ، تنابلة السلطان ، خـذنى معاك ، حارة السقايين ، شقة الطلبة ، الـراجل ده حايجننى ، أشجع رجل فى العالم ، ودلال المصرية . ومن مجرد عناويـن تلك الأفلام يمكن بسهولة تبين ما تتضمنه .

الفصل الثالث

ظواهر سينما الهزيمة

أولاً : حرب الأيام الستة والسينما

فى صباح يوم الاثنين الخامس من يونية عام ١٩٦٧ ، دمرت اسرائيل عن طريق طلعة جوية خاطفة ، معظم الطائرات المصرية فى جميع القواعد الجوية وهى جاثمة على الأرض ، وأتلفت ممرات الطائرات بالفجوات العميقة التى أحدثتها القنابل .

« ولأن القائد العام للقوات المسلحة ، المشير عبد الحكيم عامر ، كان فى زيارة للجبهة فى تلك اللحظات التى أعقبت الهجوم الاسرائيلى الخاطف ، فقد كان من الطبيعى ، والسماء تحمل طائرة صديقة ، أن تتخذ الاجراءات الكفيلة بعدم اعتراض وسائل الدفاع الجوى لهذه الطائرة ، التى كانت تحمل أيضا قائد القوات الجوية ، وكبار المعاونين ، وقائد الجبهة ، وقادة بعض التشكيلات » (١)

وشهدت سيناء ، التى دفعت إليها القيادة العليا بمائة ألف مقاتل مصرى على غير استعداد حقيقى للقتال ، فصول المأساة الكبرى ، والتى كانت الضربة الجوية الاسرائيلية هى البداية ، والنهاية الحقيقة لها ، أو لحرب الأيام الستة ، التى مثلت هزيمة عسكرية مروعة ، إنهار معها الحلم المصرى العظيم ، الذى احتشد فى النفوس سنوات طويلة ، وانتكست بعدها كل أوجه الحياة فى مصر ، سياسيا واقتصاديا ، واجتماعيا وثقافيا .

وفى التاسع من يونية ، ألقى الرئيس جمال عبد الناصر خطابا ، أعلن فيه تنحيه عن جميع مناصبه . وخرجت مصر كلها فى مظاهرات عارمة ، تعلن تشبثها بالزعيم رغم الهزيمة ، فى الوقت الذى لم يكن الشعب فيه قد اكتشف بعد بشاعة الخسارة ، وتراجع عبد الناصر عن التنحى .

---

(١) الفريق صلاح الدين الحديدى : شاهد على حرب ٦٧ . دار الشروق القاهرة ، ١٩٧٤ ، ص ١٨٤

ورفض المشير عامر التخلى عن موقعه ، كقائد أعلى للجيش الذى هزمه سوء تقدير وتدبير قادته ، فعرض عليه جمال عبد الناصر ـ رغم فداحة أخطاء الهزيمة ـ منصب نائب رئيس الجمهورية ، فلم يوافق ، بل واعترض على الاجراءات الخاصة باحالة عدد من القادة السابقين إلى التقاعد ، وخطط للعودة مرة أخرى إلى منصبه عن طريق الضغط على عبد الناصر . « وفى السادس عشر من سبتمبر عام ١٩٦٧ ، أذاعت وزارة الارشاد القومى بيانا رسميا عن اقدام المشير عامر على الانتحار » (١)

وتحت ضغط شعبى ، قدم المسئولون عن أحداث الطيران يوم ٥ يونية إلى المحكمة العسكرية العليا ، التى أصدرت أحكامها فى العشرين من فبراير عام ١٩٦٨ . وقد بلغ من تهاون الأحكام ، « أن أقصى عقوبة وقعت كانت على الفريق أول طيار متقاعد محمد صدقى محمود ـ قائد القوات الجوية فى يونية ـ وكانت خمسة عشر عاما سجنا » (٢). ثم تراوحت الأحكام بعد ذلك هينة خفيفة لاتعكس على الاطلاق بشاعة الجرم الذى حاق بمصر من جراءتهاون العسكريين .

« واندلعت مظاهرات الطلبة احتجاجا على الأحكام الهزيلة فى القضية ، وخرجوا عن نطاق الحرم الجامعى إلى شوارع مدينة القاهرة ، وانضم إليهم أعداد غفيرة من العمال الذين قاموا بمظاهرة سابقة فى حلوان ، وتصدت لها الشرطة ، ووصلت أنباء إصاباتهم واعتقالاتهم إلى الجامعة ، ثم بدأت تتوالى مظاهرات الجامعات المصرية ، حتى أصدر وزير الداخلية قرارا بمنع المظاهرات واغلاق الجامعات » (٣)

« كانت هذه المظاهرات التى انفجرت ، الأولى من نوعها فى مصر منذ مارس ١٩٥٤ ، وكانت بمثابة أول اعتراض واضح يأتى من الشارع ، وأول سلوك ديموقراطى حقيقى يأتى من الناس » (٤).

« وعند منتصف ليلة ٢٦ فبراير ، وبعد اجتماع استمر ست ساعات لمجلس الوزراء برئاسة الرئيس جمال عبد الناصر ، تقرر إلغاء المحاكمة ، وإحالة القضية إلى

---

(١) جريدة الأهرام بتاريخ ١٧ / ٩ / ١٩٦٧ .

(٢) جريدة الأهرام بتاريخ ٢١ / ٢ / ١٩٦٨ .

(٣) جريدة الأهرام بتاريخ ٢٥ / ٢ / ١٩٦٨ .

(٤) عادل حمودة : الهجرة إلى العنف . التطرف الدينى من هزيمة يونية إلى اغتيال اكتوبر ، الطبعة ، القاهرة ، سينا للنشر ، سبتمبر ١٩٨٧ ، ص ١٠٧.

أنور السادات : البحث عن الذات ، الطبعة الأولى ، القاهرة ، المكتب المصرى الحديث ، أبريل ١٩٧٨ ، ص.

محكمة عسكرية عليا أخرى ، لأن الفريق محمـد فوزى وزير الحربية ـ حسب الرواية الرسمية ـ لم يكن قد صدق على الأحكام » [1] . وكانت هذه أيضا هى أول بادرة للنظام منذ ثورة ٢٣ يوليو ، فى الخضوع لمطلب شعبى تحسبا للنتائج .

وتوالت التحقيقات ، التـى شملت كذلك قضايا محاولـة الاستيلاء على القيادة العليا للقوات المسلحة ، وانحرافات جهاز المخابرات العامة عن مهمته الأصلية ، والتعذيب .

ومع تلك المحاكمات ، وما تسرب من تفاصيلهـا للشعب ، لم يبق وجه الثورة ناصعا كما كان فى أذهان الكثيرين . وبدأت الأقنعة تتساقط عن ممارسات ، ووجوه ، وشعارات نالها الكثير من القبح والادانة .

وتنبه جمال عبد الناصر ، الذى كانت الهزيمة ـ رغم تمسك الشعب ببقائه ـ أكبر من قدرتـه على الصمود ، وأقوى عوامـل انكساره كزعيـم ، بعد انفصال سوريـا ، ومأزق اليمن ، تنبه لضرورة رفع شعار التغيير .

وصدر بيان ٣٠ مـارس عام ١٩٦٨ ، وطرح للاستفتـاء الشعبى « ووردت به لأول مرة أفكار تصفية مراكز القوى ، وانحرافات المرحلة السابقة ، التى على نظامنا الثورى مسئوليـة تحملها بأمـانة وشجاعـة ، وضرورة النقد والنقـد الذاتى ، وإعـادة تشكيل الاتحاد الاشتراكى العربـى من القاعدة إلى القمـة ، واعداد مشروع الدستور ، وتقـرير مدى دستورية القوانين » [2].

وبدأ البرنـامج ، كمحـاولة لـلاستجابة لـلآمال العـريضة للجماهير التـى قهرتها الهزيمة ، وذلك بمجموعة من التغييرات ، بدأت بـاعادة تشكيل الوزارة ، وشملت بعض قيادات الانتـاج ، والسلك الدبلومـاسى ، والمحافظين ، ورؤسـاء المدن . لكنهـا بقيت فى إطـار تغيير الأشخـاص ، وليـس تغيير المنـاخ العام للعمـل ، وظلـت فى إطار ضيـق لم تستهدفه الجماهير ، وفى الإطار العام لنفس الوجوه القديمة .

وجمع عبد الناصر أطراف السلطة بين يديه (الاتحاد الاشتراكي ، الجيش ، الوزارة، رئاسة الجمهورية)، ولم يتم تعيين نائب لرئيس الجمهورية حتى ديسمبر عام ١٩٦٩، مما أثـار الاستياء للإستمـرار فى تركيـز السلطة . كما فشلت لجان المواطنين مـن أجل المعـركة ، فى تهيئـة المواطنين بجـدية الانخـراط فى المقـاومـة الشعبية ، وبقـى الاتحاد الاشتراكى على سلبيته ، تجاه الأحداث التى تمر بها البلاد .

---

(١) عادل حمودة ، مرجع سابق ، ص ١١٣ .

(٢) برنامج ٣٠ مارس ، وزارة الإعلام ، هيئة الاستعلامات ، ١٩٧٢ .

كانت تلك ، بعض الملامح الرئيسية للحياة فى مصر ، فى الأشهر التى أعقبت هزيمة ١٩٦٧ . فأين كانت منها الحياة الثقافية وبالتحديد فى جانبها السينمائى ؟

فى هذه السنة أنتجت السينما المصرية ثلاثة وثلاثين فيلما ، من بينها ثمانية أفلام عن مشاكل المراهقين والمراهقات ، وهى أفلام : بنت شقية لحسام الدين مصطفى ، وبيت الطالبات لأحمد ضياء الدين ، ونورا لمحمود ذو الفقار وشقة الطلبة لطلبة رضوان، واللقاء الثانى لحسن الصيفى ، ومعسكر البنات لخليل شوقى ، وأجازة صيف لسعد عرفة ، وشباب مجنون لنيازى مصطفى . ثم ثمانية أفلام أخرى عن مشاكل زوجية وعاطفية وهى أفلام : العريس الثانى لحسن الصيفى والراجل ده حايجننى، وغراميات مجنون لزهير بكير ، والليالى الطويلة لأحمد ضياء الدين ، وعندما نحب لفطين عبد الوهاب ، وأجازة غرام لمحمود ذو الفقار ، وكرامة زوجتى لفطين عبد الوهاب، والنصف الآخر لأحمد بدرخان . وتلك الأفلام السابقة تمثل نحو نصف كمية الأفلام المنتجة عام ١٩٦٧ .

كانت هناك أيضا ستة أفلام ، تدور موضوعاتها عن الحياة العاطفية لفنانين وفنانات ، وتمثل حوالى ١٨ ٪ من الإنتاج الكلى ، وهى أفلام : غرام فى الكرنك لعلى رضا ، ومعبودة الجماهير لحلمى رفلة ، وشاطئ المرح لحسام الدين مصطفى ، والقبلة الأخيرة لمحمود ذو الفقار ، وغازية من سنباط لسيد زيادة ، وخروج من الجنة لمحمود ذو الفقار . ثم أربعة أفلام عن مغامرات بوليسية وتمثل ١٢ ٪ من النسبة الكلية وهى أفلام : أخطر رجل فى العالم لنيازى مصطفى ، والمخربون لكمال الشيخ (وهو أفضل أفلام السنة) ، والدخيل لنور الدمرداش ، وشنطة حمزة لحسن الصيفى .

تلك كانت سينما عام النكسة ، التى بدت موضوعاتها غائبة تماما عن مفردات الواقع المصرى . وبجانبها ظهرت دلائل فشل سينما الإنتاج المشترك مع شركة كوبروفيلم ، التى استغلت عن طريقها الآثار الفرعونية المصرية ، كمادة للتجارة فى أفلام فاشلة ، وانحسر السوق العربى إلى أبعد مدى ، وأصبحت أفلام حرف (ب) مجرد رشاوى للسينمائيين المصريين للعمل ، ولعدم الهروب إلى لبنان .

عرضت تلك الأفلام أثناء عام ١٩٦٧ ، وبالتالى كانت فى مجموعها نتاجا لعام سابق ١٩٦٦، وهو نفس العام الذى تم فيه انفصال وزارة الثقافة عن وزارة الإعلام ، ومع تغيير نهج السياسة الثقافية ، وقيادات وزارة الثقافة ، كان مقدرا للمجال السينمائى عام ١٩٦٧ أن يتم افساح المجال فيه للإنتاج الخاص ، وفقا لما تضعه هيئة السينما من

خطط سنوية ، وأن تكون له الغلبة فى الإنتاج تحت هذه الشروط . على أن يقوم القطاع العام السينمائى بالتخصص فى الأفلام التسجيلية ، والثقافية ، وأفلام الأطفال ،مع القليل من الأفلام الروائية الكبرى . وانقلبت موازين هذه السياسة رأسا على عقب مع وقوع الهزيمة ـ كما أسلفنا ـ وبدأ البحث عن المضمون الإنسانى ، وقيم البطولة والفداء ، كى تكون موضوعات لأفلام تسهم فى أعداد المواطنين ، لسنوات الصمود القادمة .

ومرة أخرى تنقلب موازين وزارة الثقافة فى مجال الفيلم السينمائى ، حينما يكون ضمان مورد رزق دائم للعاملين بمجال السينما هو الهدف .

وحتى فى ذلك الإطار ، صعدت احتياجات جديدة ارتبطت بانهيار الحالة المعنوية للشعب ، وبحدوث حالة من الاكتئاب الجماعى . « ومع المثقفين بشكل خاص تبدأ سنوات مريرة من أدب لوم الذات ، ونصب كل مثقف محكمة لنفسه فى سطور إنتاجه ، وتصاعد الإحساس بالمهانة ، والخيانة ، وتزايدت الحاجة إلى من يملك شجاعة مواجهة الذات .

وعلى المستوى الشخصى فى أوساط المثقفين أيضا ، تنتشر الإنهيارات العصبية ، والنفسية ، وتتداخل التهيؤات ، وفى عمليات الإسقاط النفسى يتلوث الجميع » [(١)].

« وكان من الطبيعى أن تتأثر ألوان الإبداع الفكرى والفنى تأثرا كبيرا بوقوع النكسة إلى حد زعزعة الحياة الثقافية ، والمنطلقات الثقافية المستقرة » [(٢)].

وظهر اتجاه فى المجال السينمائى ، هدفه الحقيقى معاونة الجماهير على تحمل مآسى الهزيمة ، ووقعها القاسى على النفس ، بأعمال سينمائية تحقق التسلية وتثير الإبتسامة ، وتلهى الناس على الواقع الأليم الذى يعيشونه . واستغلت السينما المصرية ذلك بالأساليب التى درجت عليها السينما التجارية ، باحثة فقط عن الربح المادى، عن طريق أفلام متردية القيمة ، وموجة من أفلام الكوميديا الهابطة . وفى قمة الإحساس بالهزيمة والكآبة ظهرت نماذج أفلام (خلى بالك من زوزو) لحسن الإمام ، و (أبى فوق الشجرة) لحسين كمال . وهى أفلام غنائية ، راقصة ، مبهجة تطرح قيما مرفوضة ، وتهدف إلى أن تبقى أعصاب الجمهور دائما فى حالة استرخاء .

---

(١) صلاح عيسى . مثقفون وعسكر . مرجع سابق ، ص ٥٠٤

(٢) نعمان عاشور . المسرح والسياسة ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٨٦ ، ص ٦٧

لكـن ملامـح ثقـافـة جديـدة تحاول بحـث أسبـاب الهزيمة ، وتتلمـس محاولات الخلاص، بدأت فى الظهور وسط الحطام ، وبدأت معها الدعوة لمراجعة كل شىء .

فى هذا الإطار ظهرت سينما هامشيـة ، تحاول أن تكون جادة ، وأن تقدم فنا يحترم عقل المشاهد ، ويسعـى إلى امتاعه فنيا ، ويدعوه إلى القيم النبيلة . فى نفـس الوقت الذى سعت فيـه تلك السينما الجديدة ، إلى التصـدى للعناصر الإنهزامية التـى تجتر أحزان الماضى ، داعية إلى توجيه الأنظار إلى المستقبل .

كانت تلك هى دعوة (جماعة السينما الجديدة) التى تكونت عام ١٩٦٨ ، « وكانت أول جماعة تسعـى إلى تحديد أهـدافها ، ونوع السينما التـى تعمل على تقـديمها ، كما تحدد ذلك فى بيانها التأسيسى الذى جاء به : إن الذى نريده هو سينما مصرية ، سينما تتعمق حركة المجتمع المصرى ، وتحلل علاقاته الجديدة ، وتكشف عن معنى حياة الفرد وسط هذه العلاقات » [1].

ضمت هذه الجماعة مجموعـة من الشبان السينمائيين ، المتحمسين لسينما جديدة الشكل والمضمون ، جمع بينهـم الإحساس المر بالهزيمة ، ومعاناة البطـالة بعد تخرج بعضهم مـن المعهد العالى للسينما وبقـائه بلا عمل ، وكـذلك أمل كسر تقـاليد السينما القديمة . لكنهـا وقعت فى مأزق اقتصادى ، بعـد أن ابتكرت نظام المشاركـة مع القطاع العام السينمائى ، واستطاعـت إنتاج فيلمين فقط بهذه الطريقـة ، وهما أغنية على الممر إخراج على عبد الرازق ، وظلال على الجانب الآخر إخـراج غالب شعث ١٩٧١ . ثم ألغت المؤسسة نظام المشـاركة ، فلم تتمكن الجماعة مـن مواصلة الإنتاج ، وأتهمـت أفلامها بعدم القدرة على التوزيع وبالتالى عدم قابليتهـا للتسويق ، وتأخر عرض فيلمها الثانى (ظلال على الجانب الآخر) لمدة ثلاث سنوات كاملة .

ولدت جماعة السينما الجديدة ، فى وجود القطاع العام السينمائى فى مصر ، فى نهاية الستينيات ، لكـن القطاع العـام لم يقم بعملية تبنـى ورعايـة لتلك الحركـة السينمائية الشابة ، وتركها تنتهى بعـد تجارب محدودة لها ، مما يعتبر إدانة لذلك القطاع ، ولمدى جديته ، وجدية القائمين عليه فى رعاية السينما فى مصر .

وفى نفس المسار « وصلت تجربة السينمائيين التسجليين الشبان إلى طريق مسدود، حيث انحصرت تجمعـاتهم فى انتظار ما يسنـده القطاع العام فى السينما لهم ، ليقـوموا

---

(١)محمد القليوبى : السينما الأفريقية والعربية ، مرجع سابق ، ص ٣٩ ، ٤٠ .

بتنفيذه كفقرات فى بعض المجلات السينمائية ، أو بعض الأفلام الدعائية » [١].

ويبدو أن الشعارات التى رفعتها الدولة فى ذلك الوقت ، عن ضرورة الصمود والتصدى ، وإزالة آثار العدوان ، ومصر أولا وقبل كل شىء ، قد جعلت الدولة تلتفت إلى مشاكل الإعداد للأخذ بالثأر من الهزيمة ، وساهمت فى انصرافها عن مشكلات كثيرة وقضايا اعتبرتها ليست فى منزلة الأولويات بالنسبة للوطن فى ذلك الوقت ، وكان منها تلك النشاطات الفكرية والفنية ، مع تحمله تلك النظرة الضيقة من سوء التقدير.

وأصابت النكسة أيضا قطاع الرقابة السينمائية ، « فانتكس الاتجاه التحررى الذى صاحب تعيين قيادات جديدة لقطاعات الثقافة المختلفة ، ومنهم مدير الرقابة ، لصالح التيار الذى نما بعد الهزيمة ، ووجد فيها عقابًا من الله ،لوجود أشياء مخالفة للدين وللتقاليد فى مجال الفنون . وتمت الاستجابة لذلك التيار ، خاصة مع تخلى وزير الثقافة عن أقطاب وزارته ، المتمثلين في القيادات الجديدة، باعتبارهم من رموز الهزيمة . وقد قوى هذا التيار بعد ذلك ، وواكب وقتها الاشارات الأولى لانطلاق الاتجاهات الدينية المتطرفة فى السبعينيات » [٢].

وظهر التخبط فى منع واجازة الأفلام الأجنبية ، خاصة الأمريكية منها ، وصدر قرار لجنة التنسيق بوزارة الثقافة ، بمنع الأفلام القادمة من أمريكا ، باعتبار تلك الأخيرة متواطئة مع إسرائيل فى عدوانها على العرب . واستمر المنع ثلاثة أشهر ، ثم «صدر الأمر من القيادة العليا،باجازة عرضه دون الإعلان عن ذلك بشكل رسمى» [٣]

تعرضت الدولة فى مصر (لاختبار مكانة) مع هزيمة عام ١٩٦٧ ، فشلت فى إثبات قدرتها على اجتيازه ، بل ومثل زلزلة عنيفة فى صورتها فى الوجدان المصرى والعربى والعالمى ، رغم بقاء النظام الحاكم ورمزه عبد الناصر . وقد شعرت الأجهزة السياسية والأمنية ، بخطورة غليان الشعب ، وثورته الكامنة ، فأظهرت السلطة بصيصا من (الضوء الأخضر) لامكانية الانتقاد والمساءلة ، والتعرض لحرمات سابقة فى مجال الإبداعات الفنية ، ، وكانت تلك الإشارة موجهة أيضا للسينما .

لكن تراث المنع السابق ، والحجر على حرية الفكر والإبداع ، حال دون أستغلال السينمائيين لذلك الضوء الأخضر ، كما ساهم في ذلك أيضا ، عدم الثقة المتبادلة ما

---

(١) أحمد رأفت بهجت : مقابلة شخصية بتاريخ ٤ / ٢ / ١٩٨٩ .

(٢) مصطفى درويش : مقابلة شخصية ، مرجع سابق .

(٣) مصطفى درويش : مقابلة شخصية ، مرجع سابق .

بين الفنانين والدولة فى مجال ما هو مباح التعرض إليـه من عدمه ، وعدم تأكد كل منهم من صدق نوايا الآخر فى هذا المجال .

كما شارك تردد سياسة التجربة والخطأ ، التى تنتهجها الحكومة فى شتى المجالات، فى عدم اقتناع السينمائيين الجادين باحتمالات المستقبل غير المستقر وبالتالى غير الآمن. وانعكس التلويح بذلك الضوء الأخضر فى تجارب سينمائية محدودة تحت رقابة السلطة وبإذنها .

وبقيت الهزيمة العسكرية المصرية لعام ١٩٦٧ ، فى منأى عن تناول سينما الستينيات . فلم يكن أحد يجرؤ على الاقتراب من عمق الجرح القومى النازف حتى انتصار أكتوبر ١٩٧٣ ، كما لم يكن النظام فى الستينيات صانع هذا الجرح ليسمح بذلك .

قبل أقل من شهر بعد حرب يونية ١٩٦٧ ، وفى خضم الإحساس بالانكسار ، بدأت تعلو روح المقاومة المصرية من جديد . وفوجئت القوات الإسرائيلية المحتلة لسيناء بموقعة (رأس العش) فى الأول من يوليو عام ١٩٦٧ ، بعد أن كانت قد اقتنعت فى حرب الأيام الستة الخاطفة باستحالة أن تقوم للمصريين قائمة ، « فى تلك الموقعة تصدت قوة مدرعات ، وقوة صاعقة صغيرة مصرية ، لقوات هائلة إسرائيلية تفوقها عددا ، وإستردت شريطًا طوله سبعة عشر كيلو مترا .

ثم تتالت الاشتباكات بين القوات المصرية والإسرائيلية ، وبدأت اشتبكات محدودة أيام ١٤ ، ١٥ يوليو ، حيث تمكنت القوات المصرية من اسقاط طائرات إسرائيلية فوق الجبهة فى مواجهة غير متوقعة . وفى الحادى والعشرين من أكتوبر دمرت البحرية المصرية المدمرة الإسرائيلية (إيلات) » [١]، وكانت من أكبر المدمرات الإسرائيلية وقتها قدرة وكفاءة . مما أفزع الإسرائيليين والأمريكيين على حد سواء ، وأبرز قدرة مصرية مازالت قائمة على مواجهة العدو .

« وفى شهر سبتمبر عام ١٩٦٨ ، أعلنت مصر عن سياستها الحربية الجديدة ، التى عرفت باسم الدفاع الوقائى ، وأنها لن تسمح لاسرائيل أن تحول خطوط المواجهة إلى خطوط للبقاء ، تقوم بتحصينها وحشد القوات فيها ، وتثبيت أقدامها فوقها » [٢].

« ومع صحوة المقاومة المصرية ، فشل رجال الاستراتيجية الإسرائيلية فى معرفة

---

(١) الفريق محمد فوزى : ملف حرب الاستنزاف ، حديث لجريدة القبس بتاريخ ١٥ / ٢ / ١٩٩٠

(٢) الفريق محمد على فهمى : القوة الرابعة ، تاريخ الدفاع الجوى المصرى . مرجع سابق ، ص ١٠٦

سحر زعامة عبد الناصر ، وقوة الروح القومية ، وقدرة المصريين التاريخية على استيعاب الهزيمة وامتصاصها »[1] .

وتمادت إسرائيل فى هجماتها داخل الأجواء المصرية ، فأغارت على مصنع فى أبى زعبل حيث محطات الإرسال للإذاعة ، وعلى مدرسة بحر البقر . وسقط فى هذه الغارات عدد كبير من الضحايا .

وكانت تلك المواجهات بداية لحرب الاستنزاف كما أطلقت عليها إسرائيل وقد خسرت من جرائها ألفين وخمسمائة جندى فيما يقرب من ثلاث سنوات ، استطاعت خلالها القوات المسلحة المصرية ، أن تستعيد توازنها من جديد ، فى أول مواجهة حقيقية بين الجندى الإسرائيلى ، والتى لم تتحقق فى حرب عام ١٩٦٧ . وقد أقامت إسرائيل بسببها خط بارليف ، كعمل وقائى لحماية جنودها فى عمق سيناء ، ومنع المصريين من الاقتراب من القناة كحد فاصل بين الجيشين . فى نفس الوقت الذى تمكنت فيه مصر ، من تثبيت وإقامة مواقع الصواريخ الجديدة ، تحت ضغط ظروف قاسية وغارات عنيفة ، وسقط أكثر من أربعة آلاف عامل مصرى كانوا يقيمون دشم الصواريخ ، تعصف بهم الغارات كل يوم ، لكنهم يعودن للعمل بلا خوف أو تردد .

« وفى صباح يوم ٣٠ يونية ١٩٧٠ ، فوجئت الطائرات الإسرائيلية المغيرة بالصواريخ المصرية ، وتكبد السلاح الجوى الإسرائيلى خسائر فادحة ، ولم ترد القيادة الإسرائيلية أن تصدق أن حائط الصواريخ قد أصبح حقيقة واقعة ... وفى الساعات القليلة التى سبقت وقف اطلاق النار ، مع الدقيقة الأولى من الثامن من أغسطس ١٩٧٠، تمكنت قوات الدفاع الجوى فيما يشبه المعجزة ، من استكمال حائط الصواريخ على الصورة النهائية له ، والتى كان مخططا الوصول إليها فى شهور عديدة »[2].

دارت حرب الاستنزاف على جبهة القتال ، ولأن القيادة العسكرية أرادت الاحتفاظ بتفاصيلها سرية لدواعى الأمن ، ولضمان جودة الإنجاز ، وجدية الاستعداد ، فقد بقيت (الجبهة) بالنسبة للمواطن المصرى فى المدن ، والقرى البعيدة بمثابة منطقة محرمة، لكن بطولات القادة والضباط والجنود هناك ، لم تبق بعيدة عن العمق المصرى ، وتناثرت أنباء استشهاد الكثيرين ، وتعرض بعضهم للإصابة والأسر .

---

(١) أحمد حمروش : خريف عبد الناصر، قصة ثورة ٢٣ يوليو ، الجزء الرابع ، مرجع سابق ص ٢٨٢ .

(٢) الفريق محمد على فهمى : مرجع سابق ، انظر من ص ١٢٣ إلى ١٢٨ .

ومرة أخرى يسجل القطاع العام السينمائى أحد أخطائه الفادحة ، فلم يستطع أن يحقق سياسة إنتاج الأفلام الإنسانية ، التى تعلى قيم البطولة والفداء ، وتعد الشعب لسنوات الصمود القادمة ، استعدادا لملاقاة العدو ، وهى السياسة التى كان مقررا تنفيذها بعد الهزيمة مباشرة . ولم يستطع مرة أخرى وهو الجهة السينمائية الحكومية، أن يقتنص من تفاصيل حرب الاستنزاف بطولات حقيقية ، أو أن يدعم الشعب فى تلك الفترة الحرجة من حياته ، بأفلام تواكب ما بدأه بالفعل جنوده على الجبهة . وبقيت السينما المصرية فى معزل عن ميدان القتال ، ولم تشهد السينما المصرية كما شهدت سينمات أخرى فى العالم ، فى الدول التى تعرضت لظروف أو حروب مشابهة ، لم تشهد موجة أو تيار لسينما الحرب . أو بمعنى آخر سينما المساهمة فى إعداد المواطنين لتحمل مرحلة المواجهة مع العدو ، ولم يدل فيلم واحد فى تلك المرحلة من تاريخ مصر ، على أن هناك فى مكان ما من هذا الوطن معركة تدور .

فى تلك الفترة تضافرت عوامل متعددة ، كى تدفع بأعداد من المصريين للهجرة من مصر إلى الخارج ، بعدما سجل التاريخ القديم والحديث فى مصر تمسك المصريين بالبقاء على أرضهم ، كسمة مصرية أصيلة . كانت تلك العوامل هى النكسة ، وما سببته من يأس وقنوط ، خاصة فى أوساط الشباب الذين كانوا من أكثر الفئات فى المجتمع إحساسا بالهزيمة ، ومعظمهم أبناء ثورة يوليو ، الذين أفاقوا على الواقع المر الذى ناقض كل تصوراتهم عن مجتمع مصر الثورة . كما ساهمت رؤيتهم الواقعية لعدم تطبيق شعار التغيير ، الذى رفعه نظام الحكم بعد النكسة ، ونكوص المسئولين عن اتخاذ خطوات ، فى إطار ذلك التغيير ، كانوا قد أعلنوا عنها من قبل ، وعدم ثقتهم فى الشعارات الجديدة التى رفعت ، وأصبحت ككلمات تتطاير بلا معنى فى الهواء ، وعدم إحساسهم الحقيقى ، ومعرفتهم فى نفس الوقت ، بأن عملا حاسما وجديدا يدور على الجبهة ، فى استعداد حقيقى للقتال . ساهمت كل تلك العوامل ، فى بداية نشأة ظاهرة جديدة على المجتمع المصرى فى أعقاب النكسة ، وهى ظاهرة الهجرة . لكنه حتى ذلك الوقت ، كانت الهجرة هى (هجرة دائمة) إلى أمريكا ، وكندا ، وبعض دول أوروبا الغربية ، ولم تكن بعد قد بدأت ظاهرة الهجرة المؤقتة ، إلى دول النفط والتى شهدتها مرحلة السبعينيات .

« وسجلت أعوام ١٩٦٨ ، ١٩٦٩ ، ١٩٧٠ أعلى نسبة هجرة للمصريين إلى الخارج، وكان عام ١٩٦٩ بالتحديد هو أعلى تلك النسب ، وبينما كان المسيحيون فى مصر ، هم

أكثـر الفئات رغبـة فى الهجـرة إلى دول الغرب ، فلـم يفـرق ذلك العـام (١٩٦٩) بين المصريين المسلمين والمسيحيين ، فى الرغبة فى الـرحيل عن مصر » [١]، « ووصلت نسبة تصاريـح الهجرة خلال السنوات الخمـس (١٩٦٧ / ١٩٧١) إلى ستين فى المائة ، من جملـة التصاريـح خلال الفترة مـن عام (١٩٦٢ ـــ ١٩٧٩) ، والأرقام تشير إشـارة واضـحة إلى موجة الرحيل بعد النكسة » [٢] .

وفى نفس الوقت ، وإن لم تكن فى نفس الاتجاه ، شهدت مدن القناة رحيلا موازيا من بور سعيد ، والإسماعيلية ، والسويس وقراهـم ، إلى داخل مصر فيما عرف بالمهاجرين من مدن القناة ، بما صاحب ذلك النزوح من مشاكل الإقامة ، والتكدس ، وما ارتبط به من مشاعر الألم ، و القنوط فى حياة أفضل فى المستقبل القريب .

وبقيت السينما المصرية أيضـا فى غياب دائم عن ظاهرة الهجـرتين : خارج ، وداخل مصر . ومرت سنوات الستينيـات ، دون إشارة إلى أحد آثار وجـودهم كواقع جـديد فى المجتمع المصرى ، أنتـج من الآثار الاقتصـادية والاجتماعية ، مـا لم يكن له وجـود من قبل.

وهكذا كانت السينما المصرية فيما بعد النكسة ، فى السنوات الأخيرة من الستينيات، غائبة عن حرب الأيام الستة ، وحرب الاستنزاف ، وحركة الطلبة ، ومولد ظاهرة الرحيل داخل وخارج الحدود ، وبقيت أحداث مصر الجسام خارج الشاشة .

ثانيا : سينما الضوء الأخضر

تشابهت الفترة التى تلت الهزيمة العسكريـة فى مصر ، من حيث الملامح العامة لها فى ميدان السينما ، مع تلك الفترة التى سبقتها . ولم تستطع (الصدمة) التى تحققت فى المجتمع المصرى ، أو التى زلزلت الكثير من البديهيات المطروحة ، والتى كادت أن تصبح مسلمات فى الميدان السياسى والاقتصادى والعسكرى المصرى ، من أن تحقق نفس رد الفعل فى الميدان السينمائى .

كان متوقعا مع صدمة حرب الأيام الستة ، أن تنقلب موازين السينما المصرية ، وأن

---

(١) د . نـادية حليـم :مجلد السكـان ، إشراف الدكتـور أحمد إسماعيل ، المركـز القومـى للبحوث الاجتماعيـة والجنائية ، المسح الاجتماعى الشامل للمجتمع المصرى، ١٩٥٢ : ١٩٨٠ ، سنة ١٩٨٥ ، ص ٩٠

(٢) د . نادر فـرجانى : الهجـرة إلى النفط ، مركـز دراسات الـوحدة العربيـة ، بيروت ، طبعة ثالثـة ، أغسطس ١٩٨٤، من ص ٥٦ : ص ٥٨ .

يتنبه القطاع العام السينمائى إلى دوره الحقيقى ، وأن يتبنى ما نشأ وسط جيل من الشباب من السينمائيين من رغبة فى التغيير . لكن تغلب عوامل غير فنية - سبق التعرض لها فى الفصل الثانى من هذا الباب - اتجهت بالأفلام السينمائية إلى نفس الطريق . ولم يستطع بعد ذلك اتساع نشاط الحركة الطلابية ، أو وقائع حرب الاستنزاف ، أو اندفاع هجرة المصريين خارج الحدود ، من استثارة فيلم سينمائى واحد لتناولها فى فترة الستينيات . أما الحدث الأكبر وهو (الهزيمة) فلم تجرؤ السينما على الاقتراب منه - خاصة مع وجود نفس نظام الحكم الذى وقعت فى عهده — إلا فى السبعينيات وخاصة مع أفلام حرب أكتوبر .

إلا أن أبرز ما أسفرت عنه الهزيمة فى ميدان السينما ، هو إبداء رغبة النظام ، فى تخفيف قبضته الحديدية فيما يتعلق بحرية التعبير فى الأفلام .ربما كنوع من التنفيس، أو التسريب السيكلوجى للغضب الكامن فى النفوس، ولتتحول بعض التعليقات اللاذعة والنكات المحرمة فى الشارع المصرى ، إلى حوار مشروع على ألسنة الأبطال .

وظهر الضوء الأخضر ، لكن تراث الخوف السابق حال دون السينمائيين ، وبين القدرة الحقيقية على حرية التعبير . كما أكدت الممارسات الفعلية للرقابة ، أن الجرأة طريق لا تحمد عقباه . وتعرضت الأفلام التى ظهرت فى إطار هذا الضوء الأخضر ، لمحاولات تأجيل العرض ، فى سوابق لم تشهدها سينما الستينيات من قبل ، وذلك إلى الحد الذى استلزم تدخل رئيس الدولة بنفسه ، لمشاهدة واجازة أحد تلك الأفلام .

فى ذلك الإطار ظهرت أفلام القضية ٦٨ ، ميرامار ، وشىء من الخوف ، وأحد أفلام بداية السبعينيات وهو ثرثرة فوق النيل عن قصة نشرت عام (١٩٦٦) .

اتخذ فيلم القضية ٦٨ من الطابع الكوميدى اطارًا له ، وحاول الإشارة إلى تردد وضعف الرأس الكبيرة ، صاحب البيت (جمال عبد الناصر) ، مع حبه للناس ، وتمسكهم الحقيقى به . لكن هذا التمسك لن يتحقق إلا بعزمه على هدم المنزل القديم المتهالك ، وبناء بيت جديد يضم الجميع وينجز بمساعدتهم .

فى نفس السنة عرض فيلم المتمردون ، الذى كان قد تم انجازه قبل ذلك بما يقرب من سنة ونصف ، وعطلت الرقابة عرضه إلى ما بعد اجبار المخرج على ادخال نهاية جديدة عليه ، تشير إلى أن الثورة هى الأمل الوحيد في إصلاح الأمور ، ذلك أن النهاية القديمة كانت تنبىء بفشل الحكم الثورى ، و تدين القائد الذى لا يمتلك سوى الأحلام والأمانى .

وفى عام ١٩٦٩ عرض فيلم شىء من الخوف ، بعد أن اعترض عليه رقابيا ، ذلك أنه كان يشير إلى زعيم عصابة يحكم بالحديد والنار ، ويهيمن على مقدرات بلدته بالقهر والظلم ، ورأت الرقابة أن هذا الديكتاتور أنما يشير إلى جمال عبد الناصر فمنعت عرض الفيلم . وشاهده الرئيس جمال عبد الناصر وأباح بنفسه عرضه .

وفى السنة نفسها ، كان الاعتراض من جديد على عرض فيلم ميرامار ، الذى انصب هجومه على بعض نماذج العهد الجديد وممارساته ، ورأى فى (زهرة) الريفية رمزا لمصر ، التى أصبحت بحكم ضعفها مطمعا للجميع . وتكونت لجنة برئاسة أنور السادات وعضوية شعراوى جمعة ، وعبد المحسن أبو النور ، وحكمت أبو زيد ، للنظر فى أمر عرضه ، وأجازته للعرض على الجمهور . وكان فيلم ميرامار من أكثر أفلام تلك المجموعة مباشرة ، وجرأة فى انتقاد الأوضاع .

وفى عام ١٩٦٩ أيضا عرض فيلم يوميات نائب فى الأرياف ، لكن تناوله المعقد لقضية غياب الديموقراطية ، وانتفاء العدالة ، حال دون الجمهور وفهمه الفهم الواعى.

أما فيلم ثرثرة فوق النيل (١٩٧١) لحسين كمال ، فهو يدخل ضمن نطاق أفلام السبعينيات من ناحية ، وإن كان نتاجا متأخرا لسينما الضوء الأخضر . ومن ناحية أخرى فهو أحد أفلام (ايلام الذات) ، تلك النزعة التى تضخمت عقب النكسة ، وكان لها آثارها فى الميدان الأدبى والفنى (وسيتم التعرض لها فى الباب اللاحق) .

كما شهدت سينما الهزيمة فى جانب آخر منها ، موجة من الأفلام الكوميدية ركيكة المستوى ، وبعض الأفلام الغنائية التى تطرح قيمًا مرفوضة . وكانت التسلية، وتغييب الوعى عن الإحساس المر بالهزيمة ، والتهدئة النفسية للمشاعر المرهقة ، أحد الأهداف غير المعلنة فى ذلك الوقت ، إلى جانب الهدف المطبق فى نطاق القطاع العام السينمائى بتوجيه من القيادة العليا ، بعدم وقف الإنتاج أو تغيير مساره ، لاعتبارات سياسية واقتصادية خاصة بالعاملين فيه .

وفى ذلك النطاق كانت أفلام مثل : غازية من سنباط ، أخطر رجل فى العالم ، شنطة حمزة ، كيف تسرق مليونير ، شهر عسل بدون إزعاج ، ست بنات وعريس ، بابا عايز كده ، شنبو فى المصيدة ، عفريت مراتى ، مراتى مجنونة ، زوجة بلا رجل ، نشال رغم أنفه ، العتبة جزاز ، هى والشياطين ، لصوص لكن ظرفاء ، عريس بنت الوزير ، رضا بوند ، زوجه لخمسة رجال ، باحبك يا حلوة ، أنت اللى قتلت بابايا ، وحرامى الورقة.

ومرة أخرى ، تشير عناوين تلك الأفلام إلى مضمونها الردىء من ناحية . كما يشير

وجودهـا المكثف فى الفترة مـا بين نهاية عام ١٩٦٧ ، ونهايـة عام ١٩٧٠ إلى وجـودها كتيار قوى فى السينما المصرية ، فى تلك الفترة ، من ناحية أخرى .

وهكذا انصرفت سنـوات الستينيات ، دون إشارة واحدة مـن السينما المصرية لأهم أحداث نهاية تلك السنوات ، وهى الهزيمة العسكرية لعام ٦٧ ، أو ما تلاها من تطورات وتغيرات عميقة على السـاحة المصرية ، وكلهـا بقيت بعيـدة عن متناول الأفـلام . ومن الملاحظ ــ كما سيرد ذكره فى الباب الثانـى ـ أنه بعـد انتصار حرب أكتوبـر ، ستعود السينما للمرة الأولى لتناول النكسة . أو بمعنى آخـر أن سينما النكسة لن تظهر إلا مع زمن الانتصار فى السبعينيات .

وهكـذا ، يمكن أن نستـدل على وجود تيـاريـن فى السينما المصرية ، فى الفترة التـى أعقبت هـزيمة ٦٧ ، وان اختلفت كثافـة كل منهما . كان الأول هو تيـار سينما الضوء الأخضر ، وهو الأقل كثافة ، وتيار سينما التسلية ، والكوميديا هابطة المستوى وهو الأكثر وجودا وكثافة فى السينما المصرية .

الباب الثانى

سينما السبعينيات والانفتاح الاستهلاكى



الفصـــل الأول

موت عبد الناصر وسينما الاقتصاص من الماضى

أولاً : مقدمة تاريخية عن حركة ١٥ مايو ١٩٧١

مثلت وفاة جمال عبد الناصر نقطة تحول ، وبدايـة مرحلة جديدة من حياة مصر . بدأت عندمــا تولى الرئيس أنور السادات رئاســة الجمهورية ، طارحا منهجـا جديدا فى الحكم ، وفى الأفضليات الاجتماعية ، وذلـك بعد أشهر قليلة من توليـه السلطة ، برفعه شعارى سيادة القانون ودولة المؤسسات فى مايو ١٩٧١ .

وقد مثلت حركة ١٥ مايو ، أو كما أطلـق عليها ثورة التصحيح فى الخامس عشر من مايو عام ١٩٧١ ، الشرارة الأولى التى استند عليهـا السادات أمام الشعب ، لتغيير وجه مصر السياسى والاقتصــادى والاجتماعى فى السبعينيات ، كحقبة تاريخيــة خالفت فى كثير من تفـاصيلها كلا مــن حقبتى الخمسينيـات والستينيات . ومهدت للتحـول من الاشتراكيــة إلى الانفتاح ، ومــن الاتحاد الاشتراكـى إلى تعدد الأحـزاب ، ومــن التوجـه العربى، السوفيتى فى المجال الخارجى ، إلى القطيعة العربية والاتجاه نحو الأمريكيين.

ففى صبــاح الخامس عشر من مــايو أعلن الرئيــس أنور السادات « أنــه اضطر إلى اتخاذ اجراءات استثنائية ضد بعض الأفراد ، بما لا يسمح لأحد باحداث أى تخريب فى الجبهة الداخلية ، وأنه لن يسمح بقيام أى مركـز من مراكز القوى مهما كانت مكانته . وأبرز السادات الاجراءات التى دفعته إلى ذلـك ، والتى تتلخص فى تبينه أن جهاز الأمن التابع للدولة ، تلقى أوامر بفرض حصار على دار الإذاعة ، يحول بينه وبين التحدث إلى الشعب والاحتكـام إليه . كما أنــه قد تبين لـه ، وجود أجهـزة للرقــابة على التليفـونات تتجسس على المواطنين ، وكـل جهاز يعمـل لحسابـه ، وأنه قـد وجدت آلاف الأشرطـة المسجلة من قبل تلـك الأجهزة ، ووصل الأمر إلى منزل رئيس الجمهـورية ، وإلى حجرة مكتبه ، التى دسـت بها أجهزة تسجيل للتجسس على كل اجتماعات ومقــابلات رئيس الدولة .

ثم تطرق السادات إلى موضوع استقالات جماعية ، وصلت إليه من قبل مجموعة من الوزراء ، أذيعت بعضها من خلال الراديو ، فى محاولة لتصوير وقوع إنهيار دستورى وانشقاق داخلى فى البلاد . وكان السادات أسرع من الجميع فى التصرف وسرعة الحركة ، عندما استطاع التخلص من خصومه السياسيين وأدخل قادتهم السجن ، ثم بدأ يفتح النار تدريجيا من خلال صحافة الدولة الرسمية ، على ممارسات مراكز القوى» [1] .وقد لاقى ذلك استجابة من الشعب ، الذى تصاعدت مطالبه بالتغيير والتصحيح بعد النكسة ، والتى كشفت له محاكمات مراكز القوى عن انحرافات جسيمة ، خاصة ما تعلق منها بما سمى بقضية انحراف جهاز المخابرات العامة .

وقد قدر لتلك الممارسات ، التى ارتبطت بمولد ونمو وتضخم تلك الفئة فى العهد السابق للسادات ، أن تكون موضوع أهم تيار سينمائى ، شهدته سينما السبعينيات فى مصر . وهو تيار سينما مراكز القوى .

وكما مثلت الهزيمة العسكرية فى عام ١٩٦٧ ، الضوء الأخضر الذى أبرزته الحكومة كجواز مرور لبعض الأفلام ، لتناول بعض أوجه الحاضر بالنقد والهجوم ، مثلت حركة ١٥ مايو أو ثورة التصحيح فى بداية السبعينيات ، الضوء الأخضر لهذه الحقبة ، لتناول ممارسات الستينيات بالنقد والهجوم .

وكما كان ماضى سينما الستينيات هو الوجه الغالب لها ، وتمثل هذا الماضى فى عهد الملكية والاقطاع وسوء الأحوال قبل الثورة ، وعلى امتداد فترة زمنية ممتدة . كان ماضى سينما السبعينيات ماضى أكثر قربا ، وأكثر تحديدا ، وتمثل فى فترة الستينيات . وكان موضوعه ممارسات مراكز القوى ، فى جانب وقائع التعذيب والقمع ، والمعتقلات ، وزوار الفجر ، والتصنت والتجسس على الجميع . كما كان موضوعه الفساد الأخلاقى والاجتماعى لأقطاب تلك الفئة ، والارهاب الذى مارسوه لكبت حرية الرأى والتعبير . ولأن تلك الموضوعات بحكم طبيعتها ، كان يمكنها أن تتيح مجالا لسينما واعية ،

---

(١) هيئة الاستعلامات : ورقة أكتوبر مقدمة من الرئيس السادات . إبريل ١٩٧٤.

عادل حمودة ـ اغتيال رئيس بالوثائق . أسرار اغتيال أنور السادات . الطبعة الثانية القاهرة . سينما للنشر. أكتوبر ١٩٨٥ . ص ٣٥

جريدة الأهرام بتاريخ ١٤ / ٥ / ١٩٧١ .

موسى صبرى . وثائق ١٥ مايو ، الطبعة الأولى . القاهرة . المكتب المصرى الحديث ١٩٧٧ من ص ١٦ـ١٨ .

ولسينما رائجة فى نفس الوقت ، فقد تراوحت الأفلام التى تناولتها ، ما بين القدرة على إثارة الوعى والتنبيه،أو السطحية والدعائية للعهد الجديد .أو ما بين السينما الجيدة،وسينما جمهور الانفتاح والتجارة بالفن . وبتيار سينما مراكز القوى فى السبعينيات ، فتحت السينما للبعض مجال الانتقاد الواعى لماضى التجربة الثورية فى مصر، كما فتحت لآخرين مجال الثأر من جمال عبد الناصر ورموز حكمه وممارسات عهده ، كماحققت فى نفس الوقت لفئة ثالثة فرصة الرواج والربح على حساب إهدار كل القيم الفنية .

وبعد اتمام حركة ١٥ مايو ، « بدأ السادات فى طرح أفكاره وسياساته بشكل تدرجى ، وتمثلت تلك الآراء فى عدد من الوثائق ، مثل دستور ١٩٧١ ، وبرنامج العمل الوطنى سنة ١٩٧١ ، وورقة أكتوبر سنة ١٩٧٤ ، علاوة على عشرات الخطب والتصريحات الصحفية . وعبر سلسلة من التغييرات الجزئية ، بدأت بمجموعة الأفكار والمفاهيم التى شكلت المناخ الفكرى للنظام الحاكم ، فى التغيير » [1]. واستطاعت تلك الفترة اللاحقة لثورة التصحيح ـ كما أسماها السادات ـ أن تنجب تيارا أساسيا آخر فى سينما السبعينيات وهو تيار سينما الانفتاح الذى أعلنته ورقة أكتوبر ، والذى سيتم التعرض له فى الفصل الثالث من هذا الباب .

ثانيا : الإطار الإنتاجى لسينما السبعينيات

بزوغ رأسمالية السبعينيات والغاء القطاع العام السينمائى :

« انتقد الرئيس السادات السياسات الاشتراكية التى اتبعت فى الستينيات ، واتهمها بالوقوع تحت تأثير الأفكار الشيوعية والسوفيتية . وزعم أن هذه السياسات قادت البلاد إلى الإفلاس ، وقتلت المبادرات الفردية وروح الإبداع . ودعا إلى إطلاق المجال أمام القطاع الخاص ، وتشجيع الاستثمار العربى والأجنبى فى مصر ، والتزم النظام بعدم اللجوء إلى التأميم أو المصادرة ، وفى هذا الإطار تم التركيز على مفهوم (العائلة الواحدة)

---

(١) د . على الدين هلال : تطور الإيدلوجية الرسمية فى مصر ، الديمقراطية والاشتراكية ، مصر فى ربع قرن (١٩٥٢ ـ١٩٧٧) ، دراسات فى التنمية والتغير الاجتماعى الطبعة الاولى ، بيروت ١٩٨١ ، ص ١٤٧ .
ورقة أكتوبر : هيئة الاستعلامات ، مقدمة من الرئيس محمد أنور السادات ، أبريل ١٩٧٤ .

التى تخلو من الصراع ، والتى تسعى إلى حل خلافاتها بالأسلوب السلمى » [١].

وقد واكبت تصريحات رئيس الجمهورية ، فيما يتعلق بلا جدوى الحل الاشتراكى كطريق للتنمية ، ضغوط فئات اجتماعية جديدة ومتعددة ، ظهرت فى المجتمع المصرى نتيجة لفشل عملية التحول الاشتراكى فى مصر الستينيات . واستطاعت من خلال تراكم ثرواتها الخاصة ، وثقل قوتها الاقتصادية ، أن تضغط للأخذ بالنهج الرأسمالى فى السبعينيات .

وعلى الرغم من أن القطاع العام ، كان مصدرا أساسيا لهذا التراكم الرأسمالى لتلك الفئات، إلا أنها قد استطاعت أن تخفى الجزء الأعظم منه عن العمل ، حتى حانت اللحظة المناسبة للإنقضاض على القطاع العام ، وأصبح هذا التراكم المالى مصدر تغذية النمو الرأسمالى فى السبعينيات ، ولإستئناف الرأسمالية الخاصة لنشاطها .

« كان القطاع العام مصدرا للثروات التى كونها موظفوه ، وموظفو الحكومة ، من خلال الرشاوى والعمولات والاختلاسات ، مقابل تسهيل الأمور للقطاع الخاص ، ومن خلال استغلال النفوذ والسيطرة على الأجهزة الاقتصادية ، والاستيلاء دون وجه حق على الأموال العامة ، ومن خلال اصطناع الأزمات فى بعض السلع ، ومن خلال التراكم الرأسمالى البشرى ، أى الخبرات والمهارات والمعلومات التى اكتسبوها فى عملهم ، ثم هَجْر العمل بالحكومة والقطاع العام ، للعمل خارجهما .

ونمت طبقة جديدة بيروقراطية من كبار الموظفين ورجال القطاع العام ، تشابكت مع عناصر الرأسمالية الباقية ، وأفاد الجميع من التنازلات التى تمت بعد الهزيمة ، ومن السكوت على محاولات التنمية غير المشروعة التى تتباعت ، وتضخمت بحيث تشكلت فى النهاية هذه الرأسمالية الكامنة » [٢].

وكانت أولى خطوات تصفية القطاع العام السينمائى فى مصر ، فى منتصف عام ١٩٧٠ . « حين تقرر ادماج شركة القاهرة للإنتاج السينمائى فى المؤسسة المصرية

---

(١) د . على الدين هلال : تطور الإيديولوجية الرسمية . مرجع سابق ، ص ١٤٨

: الأهرام ، ٢٩ / ١٢ / ١٩٧٠ ـ قرار الرئيس بتصفية الحراسات .

(٢) د . إبراهيم العيسوى : مستقبل مصر . دراسة فى تطور النظام الاجتماعى ومستقبل التنمية الاقتصادية فى مصر .،كراسات الثقافة الجديدة .،مطبعة إخوان مورافتلى ١٩٨٣ ، من ص ٤٤ ـ ٤٨ .

د . جودة عبد الخالق : الانفتاح الاقتصادى والنمو الاقتصادى فى مصر ،١٩٧١ : ١٩٧٧ ، مصر فى ربع قرن. بيروت ١٩٨١ ، من ص ٤١١ ـ ٤١٥ .

العامة للسينما ، وقامت المؤسسة بعرض خمسة أفلام فقط خلال النصف الثانى من العام ، ثم سبعة أفلام عام ١٩٧١ ، بعد أن كان متوسط عدد الأفلام التى تنتجها سنويا حوالى أثنى عشر فيلما فى السنة » [١].

وفى منتصف عام ١٩٧١ » تقرر تصفية المؤسسة المصرية العامة للسينما ، وإنشاء هيئة عامة للسينما والمسرح والموسيقى . وتحول القطاع العام السينمائى إلى ضامن لدى البنوك ، لتقديم القروض اللازمة لقطاع الأفراد ، حيث يقدم التمويل اللازم مشروطا بموافقة الرقابة على سيناريو الفيلم . وعندما أتى عام ١٩٧٣ كان قد بدأ فى الظهور الإنتاج الجديد لقطاع الأفراد ، الممول من القطاع العام .

وبهذه الصيغة الجديدة للقطاع العام السينمائى كمانح للسلف الإنتاجية لقطاع الأفراد ، ساهم بنفسه فى تمويل جانب كبير من أفلام السينما الهزيلة فى مصر . فى نفس الوقت ، الذى تم فيه التخلى عن دور العرض التى سبق تأميمها وأعيدت إلى أصحابها ، وتأجير دور العرض المملوكة للقطاع العام أصلا ، لكبار المستثمرين من قطاع الأفراد ، الذين تمكنوا من العودة إلى الإنتاج السينمائى من جديد مستندين إلى الأرباح الضخمة التى تم حصولهم عليها ، أثناء توليهم لمسئولية القطاع العام السينمائى فى صيغته السابقة .

وحتى عام ١٩٧١ سنة تصفية القطاع العام السينمائى ، كان مجموع إنتاجه خلال ما يقرب من ثمان سنوات ١٢٩ فيلما روائيا طويلا . أى نحو ثلث الإنتاج المصرى الذى عرض فى تلك الفترة . وبلغ عدد المخرجين الجدد الذى أتاح لهم فرصة إخراج أول أفلامهم الطويلة ١٤ مخرجا ، وهو نفس العدد من المخرجين الجدد الذين قدمهم القطاع الخاص فى نفس الفترة » [٢].

وهكذا تضافرت عوامل عدة لتؤدى إلى وضع نهاية لتجربة وجود قطاع عام فى مجال السينما فى مصر . ولم تلق تلك النهاية والتى تمثلت فى إلغائه ترحيبا فقط من الذين أثروا منه ، وحان الوقت لاقصائه عن ميدان العمل السينمائى ، بما يمكن أن

---

(١) سمير فريد : السينما والدولة فى الوطن العربى ، مرجع سابق .

(٢) محمد القليوبى : السينما العربية والإفريقية ، السينما المصرية دائرة الحصار ورحلة الخروج ، دار الحداثة، بيروت ، ١٩٨٤ ، انظر من ص ٢٩ ، ٣٠ ، ٣٩ .

سمير فريد : بحث بعنوان « السينما والدولة فى الوطن العربى » مرجع سابق .

يتيحه هـذا الميدان من مجال واسع لهم لمضـاعفة الثراء . أو من أقطـاب القطاع الخاص السينمائى الذين كـان قد عاد معظمهم مـن بيروت ، وأرادوا العمل بدون منافـس ، بل ساهمت آراء كثيرين من المجال الثقافى والفنى فى الترحيب بتلك النهاية ، لمؤسسة وجدوا أنها تمثل أحد أوجه التجربة الناصرية ، وأثرًا من آثار الحكم الشمولى فى الفترة السابقة من حياة مصر . وبـالتالى كان التخلص منـه ، صورة من صور الاقتصـاص من جمال عبد الناصر .

« وقـد ساهمت الخسـائر المادية الجسيمة ، التـى خلفتهـا تجربـة القطاع العـام السينمائى فى الستينيات ، فى تدعيم وجهة نظر أصحاب هذه الآراء الأخيرة ، وقدمت لهم حجة ثمينة لتـدعيم آرائهم الخاصة بضرورة إلغائه ، إستنادا إلى مـا كشفت عنه لجان التحقيق فى خسـائر القطاع العام » [1].

وعلى الرغم من أن التوجه الاقتصادى الجديـد للدولة فى مرحلة السبعينيات ، والذى ارتبط فى جـانب منه باطـلاق المجال أمام القطاع الخاص ، فى كـل المجالات فى مصر ، لم يكن قد تم إعلانه بعد فى عام ١٩٧٠ ، و ١٩٧١ بشكل رسمى ، كنهج اقتصـادى مخالف لما درج عليه الأمر فى الستينيـات ، إلا أن تصريحات الرئيس أنور السـادات ، وأحاديثه المتناثرة ، ومعايير اختياره لوزرائه ومعاونيه ، كانت تنبىء منذ البداية بنهج اقتصـادى قادم ، لا يرحب بتجارب القطاع العام فى قطاعـاته المختلفة . وكانت تجربة القطاع العام فى قطاع السينمـا ، من أولى التجارب التى أعلن عن تصفيتها فى مصر السبعينيات .

ثالثًا : من ظواهر سينما السبعينيات . سينما مراكز القوى

اقتنصـت السينما فرصـة حريـة الكـلام المباحـة للمرة الأولى ، لتنـاول تجاوزات وممارسات مراكـز قوى الستينيات ، والتى جاءت من رأس النظام الحاكـم ، كى تدخل بكل ثقلهـا فى غمار عملية الإدانـة الكبرى ، لتلك الفئة بشكل خاص ، ولمعظم جـوانب مجتمع الستينيات فى مصر ، بشكل عام . أو بمعنى أكثـر تحديدا لمعظم ممارسات عهد عبد الناصر ، تلك التى أودت فى مفهوم الكثيرين إلى هزيمة العهد السـابق الكبرى فى يونية عام ١٩٦٧ ، والتى كانـت كثير من آثارها مازالت تخيـم على المجتمع المصرى ، وقد أيد ذلك الاتجاه ، أن انتصـار أكتوبر عام ١٩٧٣ لم يتحقق ، إلا بعد اسقاط مراكز القوى أو رموز عهد عبد النـاصر .

---

(١) إبراهيم عمر . تقارير الرقابة الادارية ، مرجع سابق .

وكما تمت الإشارة لذلك ـ في الصفحات السابقة ـ ضم التيار السينمائى المتناول لمراكز القوى ، أفلامًا تراوحت قيمتها الفنية بين الجودة ، وسوء المستوى ، وتراوحت قيمتها الفكرية بين الوعى والادراك ، وبين مجرد الرغبة فى الاقتصاص من الماضى ومغازلة الجمهور الجديد ، بوسائل السينما التجارية المتدنية .

وبرغم أن حركة ١٥ مايو أو ثورة التصحيح كما أطلق عليها ، كانت قد وقعت فى عام ١٩٧١ ، أى فى بداية السبعينيات . إلا أن السينما المصرية لم تقرب تلك المنطقة المحرمة سابقا إلا فى منتصف السبعينيات . وفى الوقت الذى تمت فيه الاستجابة السينمائية لحرب أكتوبر عام ١٩٧٣ ، بعد أشهر قليلة من وقوعها ـــ حتى وإن كانت الحصيلة مجرد أفلام للمناسبات هابطة المستوى ـــ فقد تأخر رد الفعل السينمائى للقضاء على مراكز القوى ، رغم أن الحادثين كانا يمثلان منجزات لنفس العهد ولنفس النظام الحاكم .

ربما يرجع ذلك إلى طبيعة السينما من حيث سرعة أو بطء استجابتها للأحداث ، والتى تتطلب أحيانا نوعا من التأنى أو عددا من السنوات لتناول الحدث . ولم يكن ذلك مطلوبا مع حرب أكتوبر ، التى مثلت انتصارا كبيرا بعد هزيمة ، وكانت الفرحة الشعبية العارمة بها ، دافعا لسرعة تناولها فى السينما .

وقد يرجع ذلك أيضا ، إلى أن نتائج أكتوبر كحرب كانت واضحة للعيان ، وكان عبور الجيش المصرى إلى الضفة الغربية للقناة واقعا لا يمكن المجادلة بشأنه ، ولم يكن متصورا الغاء نتائجه . أما القبض على مناوئى السلطة فى مايو ١٩٧١ فيما سمى بالقضاء على مراكز القوى ، فلم تكن عواقبه قد استتبت بعد ، ولم يكن الشعور العام قد تيقن ، من استحالة عودة هذه المراكز مرة أخرى إلى قمة جهاز الحكم فى مصر من جديد. أو بمعنى آخر لم يكن قد استقر بعد الشعور العام بأن قضية مراكز القوى كقضية سياسية ، قد تم اغلاقها إلى الأبد فى الساحة المصرية .

إلا أنه من الملاحظ أيضا ، أن تناول أفلام السبعينيات لظاهرة مراكز القوى ، والتى امتدت ـ فى هذا الكتاب ـ حتى عام ١٩٨١ ،قد شابه فى معظم نماذج تلك الأفلام نوع من التسطيح . فلم يصل ذلك التناول إلى حد التعمق والتأصيل الواجب ، لأسباب وكيفية نشأة تلك المراكز ، خاصة فى مصر الستينيات . ولم تلق الأضواء على العوامل التى ساعدت على نموها ، وتضخمها ، واستشراء نفوذها فى المجتمع المصرى ، مما يحقق الفائدة المرجوه من تلك الأفلام ، فى نطاق إثارة الوعى والتنبيه لدى المشاهد كأحدى

الوظائف الهامة للفن الجيد . ولم ينج من ذلك الاتهام سوى نماذج قليلة سيتم التعرض لها فى الجزء اللاحق من ذلك الفصل ، حاولت أن لا تكتفى بمجرد التعرض لممارسات مراكز القوى فى جانب ضيق منها وهو وقائع السجن ، والاعتقال ، والتعذيب ، والانغماس فى المفاسد الأخلاقية .

والأفلام المختارة والتى تناولت مراكز القوى فى سينما السبعينيات هى أفلام : زائر الفجر ، الكرنك ، امرأة من زجاج ، طائر الليل الحزين ، آه ياليل يا زمن ، وراء الشمس، أسياد وعبيد ، احنا بتوع الأتوبيس ، القطط السمان ، والعرافة . إلا أنه يمكن أن نورد عدة ملاحظات قبل التعرض لتلك الأفلام :

١ ــ على الرغم من أن غالبية النقاد السينمائيين فى مصر ، يؤرخون لفيلم الكرنك (١٩٧٥) على أنه الفيلم الأول فى السينما المصرية فى السبعينيات ، الذى فتح ملف تناول مراكز القوى ، وأنه وضع أساس اتجاه سينمائى جديد ضم الأفلام التى أنتجت بعده وتناولت نفس الظاهرة ، وأطلق على ذلك الاتجاه (الكرنكة) ، أو كرنكة الأفلام . وعلى الرغم من شيوع تلك النظرة فى الأوساط النقدية السينمائية المصرية ، إلا أنه يمكن القول أن فيلم زائر الفجر والذى عرض قبل عام واحد من عرض فيلم الكرنك أى عام ١٩٧٥ ، كان أسبق من الكرنك ، فى تناوله لمراكز القوى فى السينما المصرية ، ويرجع ذلك إلى :

(أ) أن زائر الفجر قد تناول بالفعل مراكز القوى وبعضا من ممارساتها ، فى جانب الإرهاب واشاعة الخوف والتربص بالمناوئين للسلطة ، إلى حد القتل ، وإن لم يتناول الممارسات على طريقة فيلم الكرنك .

(ب) أن زائر الفجر قد عرض بالفعل فى مارس ١٩٧٥ ، لكن ذلك كان بعد تأجيل لعرضه تسبب فيه اعتراض الرقابة عليه ، وتأجيل آخر تسبب فيه عدم وجود دار للعرض خالية لعرضه ، واستمر ذلك لمدة تقرب من سنتين وكان الفيلم جاهزا للعرض على الجمهور منذ الأشهر الأولى لعام ١٩٧٣ م .

٢ ـ أن تلك الأفلام قد تكرر بها ، تناول جوانب كثيرة من ممارسات مراكز القوى ، وأن كل فيلم كان يحاول قدر استطاعته ، أن يحوى أكبر عدد ممكن من تلك الممارسات حتى ولو بدا مكدسا . مما لم يعط الفرصة لأحد تلك الأفلام للتركيز على جانب أو جانبين، وتناول ذلك بقدر من التفصيل والعمق .

فقد تعرضت تلك الأفلام للقهر ، والارهاب ، واشاعة الخوف وإبعاد القوى

الوطنية ، وتلفيق التهم ، والسجن والتعذيب ، وغياب القانون والفساد الأخلاقى ، والتحالف بين الأجهزة البوليسية ، وانحراف جهاز المخابرات ، والتجسس على الجميع ، والاغتصاب ، وكبت حرية الرأى ، وقتل الديموقراطية . ولم يتميز بقدْر من التركيز سوى زائر الفجر والذى اكتفى أيضا بتناول أثر ممارسات مراكز القوى ، لكنه لم يجسد وجودها فى أشخاص أو فى أجهزة كبقية مجموعة الأفلام .

٣ ـ إن من الأفلام التى تناولت مراكز القوى ما وجد فى النكسة نتيجة حتمية لممارسات خاطئة وارهابية الطابع فى المجتمع المصرى ، قادت إلى الهزيمة (احنا بتوع الأتوبيس) ، ومن اختار نهاية لأحداثه ثورة التصحيح ، التى حققت الخلاص من تلك القوى (آه يا ليل يا زمن ، والقطط السمان) . أو بشّر بتلك الثورة ـ على الرغم من حدوثها بالفعل ـ (طائر الليل الحزين) . ومن الأفلام ما اكتفى بالتعرض لممارسات مراكز القوى ، ومؤسساتهم البوليسية الطابع ، وشخصياتهم ، دون التطرق إلى مستقبل وجودهم فى مصر (وراء الشمس ، امرأة من زجاج ، زائر الفجر ، أسياد وعبيد ، والعرافة) . ومن الأفلام من بدأت أحداثه بحرب أكتوبر ، التى استطاعت أن تنتشل الشعب المصرى بفئاته المختلفة، مما كان غارقا فيه من احباط ، وهزيمة ، وآثار حزينة لممارسات ومراكز القوى (الكرنك) .

وليس من العسير أن نتبين ، أن الإشارة لثورة التصحيح فى الأفلام التى تناولت مراكز القوى ، كانت تتصف بقدر كبير من الممالأة للعهد الجديد ، باعتبار ثورة التصحيح هى البداية المشرقة لواقع مصرى مخالف لما سبقه .

تيار أفلام مراكز القوى :

تم عرض فيلم المخرج الشاب الراحل ممدوح شكرى (زائر الفجر) عام ١٩٧٥ ، بعد أن « قام مقص الرقيب بحذف أجزاء عديدة منه ، سجلت بها الرقابة اعتراضها على كثير من جمله الحواريه، ومشاهده » [1]، وسبق لها الاعتراض على الفيلم ككل ، مما أجل عرضه ـ كما سبق التعرض لذلك ـ لمدة تقرب من سنتين ، مما يشكل للسببين السابقين صعوبة أمام الباحث المتعرض لتحليله . ومما ينقص من قدر الفيلم إذا هو لم

---

(١) رؤوف توفيق : مقال بعنوان (ما حذفته الرقابة من زائر الفجر) ، مجلة صباح الخير بتاريخ ١٢ مارس ١٩٧٥.

يطلع على ما تم حذفه منه . لكن ارتفاع مستوى الفيلم الفنى إلى درجة كبيرة ، استطاع أن يعوض آثار الحذف الرقابى .

يدين الفيلم القهر ، والإرهاب ، والأساليب البوليسية فى مواجهة المواطن ، وإشاعة الخوف بين الناس ، وأسلوب زوار الفجر . كما يدين الفساد الأخلاقى ، والإدارى، وتسلط الكبار ومعاملاتهم المشبوهة ، وتلويثهم لسمعة الشرفاء من المواطنين ، واتهامهم باتهامات باطلة للنيل منهم . كما يتعرض الفيلم لمعاناة الإنسان الباحث عن الصدق والحق ، وسط أهوال هزيمة يونيه ، وتردى الأوضاع السياسية والاجتماعية المصاحبة لسنوات ما بعد النكسة . ومثلت الصحفية الشابة ووكيل النيابة تلك النماذج التى تعانى ، وترفض الرضوخ للتيار العام السائد فى المجتمع . وتموت الصحيفة مقتولة بأياد غير مرئية ، تمثل السلطة ، وتتكشف لديها حالة من الخوف والذعر الدائم وهى مصابة بضعف فى القلب ، لتسقط بفعل الإرهاب وقتل الرأى الأخر ، والحكم البوليسى وزوار الفجر . أما وكيل النيابة ، الذى صمم على فضح التحالفات غير المشروعة بين الكبار لتمويه القضية ، واتهام الصحفية باتهامات باطلة ، فقد مات صوته هو الآخر فى الفضاء الفسيح ، الذى لم يكن يتسع أو يسمح بالكشف عن الحقيقة .

أما فيلم الكرنك (١٩٧٦) لعلى بدرخان عن قصة للأديب نجيب محفوظ نشرت عام (١٩٧٤) ، فقد فتح بالفعل ملف مراكز القوى فى السينما المصرية ، المتناول لممارساتها المرئية ، كحوادث وشخصيات ، وكان ذلك على غير الطريقة التى اتبعها فيلم زائر الفجر فى تناوله لنفس الموضوع ، وهذا التناول الذى بدأه فيلم الكرنك سارت عليه مجموعة أفلام مراكز القوى فى سينما السبعينيات ، وتميز بشكل محدد بتناول « وقائع الإرهاب» [1]، والسجن والاعتقال والتعذيب ، والاغتصاب والتجسس ، والشرائط المسجلة ، وكتابة التقارير وتسليمها للجهات الأمنية ، والتحالفات والتناقضات فى نفس الوقت بين جهاز المخابرات ، وأجهزة الشرطة ، والسجن الحربى جميعا ، والضحية دائما المواطن . كما أدان الفيلم الانفراد بالسلطة « وتنحية العناصر الوطنية » [2]، حتى

---

(١) كتب نجيب محفوظ عن فيلم الكرنك : (الكرنك يدين الإرهاب ، وهو سلبية لوثت ثورة يوليو ولا علاقة به بروح الثورة ومبادئها ،بدون مصدر أو تاريخ ، من ملفات المركز الكاثوليكى للسينما .

(٢) كتب د . يوسف ادريس تعليقا على الفيلم بعد مشاهدته : (إن الكارثة الرهيبة هى الشلل الكامل للجهاز =

من كان منها فى جانب الثورة . وكان من بين تلك الفئات جيل ثورة ٢٣ يوليو ذاته ، وذلك بدعوى حماية الثورة . والفيلم بشكل عام يدين الإرهاب والخوف وخنق الحريات.

هذه العناصر السابقة التى تناولها الفيلم ، مثلت كل أو بعض عناصر جميع أفلام مراكز القوى فى سينما السبعينيات فى مصر .

كذلك انتقد الفيلم التجربة الاشتراكية لمصر الستينيات فى جوانب كثيرة منها ، مثل تولى أصحاب السلطة والمصلحة المناصب ، ضياع موارد البلاد، على مشاريع خارجية فاشلة ، استمرار جهل الفلاحين . الاتحاد الاشتراكى والجرائم التى تقع باسمه ، التناقض بين النظرية والتطبيق ، وما بين الشعارات المرفوعه للنظام وممارساته الفعلية، ثم بذور النكسة قبل وقوعها .

كان مركز القوى الرئيسى فى فيلم الكرنك هو (خالد صفوان) ، مدير السجن الذى ضم عناصر شتى من المواطنين المصريين ، وتمت على يديه العمليات التى أدانها الفيلم والخاصة بالممارسات الإرهابية . وعند عرض الفيلم أقام صلاح نصر مدير المخابرات السابق دعوى قضائية ضد المؤلف (نجيب محفوظ) ، والمنتج ممدوح الليثى ، زعم فيها أن خالد صفوان فى فيلم الكرنك إنما المقصود به هو بالذات . وفى نهاية عام ١٩٧٥، وبداية عام ١٩٧٦ كانت هذه القضية حديث المجتمع المصرى كله ، وإنتهت برفض دعوى صلاح نصر .

وقد انتهت رواية (الكرنك) ، بانضمام خالد صفوان إلى مجتمع مقهى الكرنك هو الآخر بعد فصله من الخدمة ، أما الفيلم ، فقد تغيرت نهايته إلى قيام ثورة التصحيح ، وهجوم المسجونين السياسين على خالد صفوان ، ثم أكتوبر ، فى إشارة واضحة إلى أن الإرهاب كان نتيجة النكسة ، وكف الإرهاب فى ١٥ مايو كان مقدمة لأكتوبر . وهذا

= الفكرى السياسى المصرى ممثلا فى مثقفيه من إخوان وشيوعيين وطليعة وفدية ومجرد حتى أفراده الواعين المعزولين. هنا جاء الضرب موجعا ورهيبا إلى حد الافناء والتشويه والتوبة تماما عن مهمة التفكير ولا أقول العمل السياسى .. ويتساءل : لماذا تعادى الثقافة والمثقفين فى مجتمع قامت به ثورة ؟ لماذا تعادى الثورة مثقفيها ؟ والشعب بلا ثقافة كالجسد بلا عقل أو بالأصح بلا قشرة عقلية تصنع له الوعى والبصر والبصيرة والضمير والإرادة .. هذه الجراح كانت فى العصب الحائر للثورة . هو يريدها ويحلم بها ويدعوها وهى لا تريده ، وتكويه حتى يتوب أن يفكر أو ينفعل أو يحس) . بدون مصدر أو تاريخ ، من ملفات المركز الكاثوليكى للسينما .

التعديل الذى حدث مـا بين الرواية والفيلم ، كان فى الأغلب لكف يد الـرقابة عن الفيلم، وحتى لا يتطرق الشك إلى المشاهد بأن عناصر من مراكز القوى مازالت تعيش طليقة فى العهد الجديد ، وتعديل النهاية كان أكثر ملاءمة وفهما للجمهور على أية حال .

وتميز فيلـم الكرنك بـالاعتدال ، والاقناع ، ومحاولة إثـارة الوعى والتنبيـه لصورة قاتمة فى الماضـــى ، دون الدخـول فى مبالغات فجـة مما أفتقدتـه أفلام لا حقـة فى نفس التيار .

وفى عام ١٩٧٧ عـرض فيلم (امـرأة من زجاج) للمخـرج نادر جـلال ، الذى أدان بدوره ممـارسـات مـراكز القـوى ، وركز على صـورة غيـاب القانـون ، وبالتـالى غياب العدالة، وتعرض « لمذبحة القضاء » [1] التى عصفت بأقطاب القانون والقضاء فى مصر فى نهايـة الستينيات . كما أدان أسلـوب مراكـز القوى فى تلفيـق التهم لـلأبريـاء المراد التخلص منهم، والتعـرض لأساتذة الجامعات ، وللعناصر الوطنيـة ، إلى حد القتل . كما أدان الاثراء القائم على نهب أموال الشعب ، وإشاعة الخوف والذعر بين الناس وامكانية اخفاء تلـك الممارسات عـن الشعب عن طـريق الصحـافة المملاة مـن جانـب أصحاب السلطة . وقد حاول الفيلم أن يكون رجع الصدى لشعار رفع فى مصر فى تلك الفترة من السبعينيات ، وهو شعار سيادة القانون .

وفى نفس العـام (١٩٧٧) قدم يحيـى العلمى فيلمـه (طائر الليـل الحزين) عـن ممارسات مراكـز القوى فى مصر الستينيات . وكانت أبرز تلـك الممارسات التى تعرض لها ، ذلك التحالف الذى كان قائما بين الأجهزة البوليسية المختلفة ، والصراع بينهم ، فى نفس الوقت (أمن الدولة ، والمخابرات) . كما يدين الظلم واللاشرعيه واختلال مقاييس العدالة ، والفســاد الأخلاقى بين أقطاب مـراكز القوى الكبار ، واتهام الأبـرياء ، لمجرد

---

(١) مذبحة القضـاء : جاءت مذبحة القضاء عام ١٩٦٩ فى إطـار سلسلة من الإجراءات التى استهـدفت احداث تطهير اشتراكى للهيئة القضـائية ، حيث أقر مجلس الوزارء فى أواخر أغسطس ١٩٦٩ فى جلسـة برئاسة جمال عبد الناصر أربعة قوانين جديدة جرى بمقتضاها دمج منصب وزير العدل مع رئاسة منصب رئيس الهيئة القضائية ، وتم عزل ١٨٩ عضوا بالهيئة القضـائية من بينهم رئيس محكمة النقض ورئيس أعضاء مجلس إدارة نادى القضاة المنتخبين ، ومن طبقت عليهم هذه القوانين هم : من طبق عليهم قانون الاصلاح الزراعى ، ومن ثبت أنه يعمل ضد النظام ، ومن كان سيحال إلى المعاش فى نهاية ديسمبر ١٩٦٩م .
الأهرام ١ / ٩ / ١٩٦٩ م .
ـ ممتاز نصار : معركة العدالة فى مصر ، دار الشروق ، القاهرة . نوفمبر ١٩٧٤ ، أنظر ص ٩ ، ص ٨٨ ، ص ٩٠ ، ص ١٠٨ .

ايهام نظام الحكم بوجود أخطار محدقة به ، تم السيطرة عليها بفضل مجهودات أجهزة المخابرات الخارقة . وهى الحجة التى استندت إليها تلك الأجهزة فى العصف بكثير من العناصر الوطنية .

وانتهى فيلم (طائر الليل الحزين) بلافتة تحدد أن تلك الممارسات كانت هى (البداية) لنهاية ممارسات مراكز القوى ، ومنها ، يفهم أن النهاية كانت ثورة التصحيح فى ١٥ مايو .

وفى الفيلمين السابقين (امرأة من زجاج ، وطائر الليل الحزين) جاءت السينما أيضا متأخرة فى تناول الحدث ، أوفى اقتناص فرصة الضوء الأخضر الذى أبرزته الحكومة ، وكانت غير قادرة على التحليل الحقيقى والعميق لنشأة ونمو ظاهرة مراكز القوى فى مصر .

وشهد عام ١٩٧٧ الفيلم الثالث فى تلك المجموعة وهو (آه ياليل يا زمن) للمخرج على رضا عن قصة احسان عبد القدوس (محاولة انقاذ جرحى الثورة) . وجاء الفيلم مثالا للاستخفاف بعقلية المشاهد ، وبتوخى عرض كل توابل السينما المصرية لاستقطاب الجمهور الجديد فى السبعينيات ، الذى بدا كإفراز طبيعى للانفتاح الاقتصادى الذى أعلن كنهج اقتصادى للدولة عام ١٩٧٤ ، وأنتج آثارا ، كان منها تردى المستوى الثقافى لمشاهدى الأفلام السينمائية ــ كما سيأتى ذكره فيما بعد فى الفصل الثالث من هذا الباب ـ . تناول الفيلم واقعة فرض الحراسات فى مصر فى بداية الثورة ، وما شابها من تعسف وظلم على أيدى ممثلى السلطة الجديدة ، الذين سرعان ما تحولوا إلى مراكز للقوى لها ثقلها فى المجتمع المصرى ، والفيلم يدين تصرفات أعضاء لجان الجرد ، خاصة الأخلاقية منها ، ويصفهم بالطمع والسرقة لمعظم ما تقع عليه أعينهم ، ثم يشير الفيلم إلى مأساة من تعرضوا لتلك الإجراءات . ومنهم فتاة تحولت تحت ضغط الحاجة إلى مغنية فى ملهى ليلى بعدما هاجرت من مصر خوفًا على حياتها ، وظلت تقاوم رغبتها فى العودة إلى بلدها ، حتى شاهدها هناك بالصدفة أحد مبعوثى الحكومة الحالية ـ وهو للعجب عضو لجنة الجرد السابق ـ الذى بشرها بقيام ثورة التصحيح فى مصر ، وقضائها على مراكز القوى ، الذين ظلموها وأصبح فى مصر للقانون سيادة ، ودعاها حرصا عل سمعة مصر القومية أن تعود إلى بلدها ، فعادت إلى مصر السبعينيات حيث الأمن والأمان كما أكد الفيلم ذلك .

الفيلم هابط المستوى فنيا وفكريا ، ونموذج مثالى للسينما الرديئة الباحثة فقط عن

الربح ، والمستغلة لرواج نوعية أفلام مراكز القوى منذ منتصف السبعينيات ، كى تركب الموجة ، عن طريق فيلم تمزج فيه الغناء ، بالرقص ، بالاغتصاب ، بالبكاء مع الادعاء بأنه فيلم وطنى يناقش قضية .

وبعد سنة واحدة من تقديم المخرج على رضا لفيلمه (آه يا ليل يا زمن) ، قدم فيلما ثانيا بعنوان (أسياد وعبيد) عام ١٩٧٨ ، حاول فيه أيضا أن يدين مراكز القوى مرة أخرى ، وتعرض لكبت الحرية ، وحجب الديموقراطية ، ووقائع التعذيب والخطف والإرهاب ، وجسد مركز القوى فى شخصية مدير السجن الحربى . وجاء الفيلم كسابقه تشكيلة فجة من الرقص ، والعرى ، وتعاطى المخدرات ، والتعذيب والمصادفات الساذجة . ولم يتناول تيمة مراكز القوى إلا على سبيل التجارة بالفن ، ولرواج تلك التيمة فى ذلك الوقت .

أما النموذج الثالث فى تلك المجموعة التى تميزت بالسطحية والادعاء ، فكان فيلم (القطط السمان) لحسن يوسف ، والذى عرض عام ١٩٨١ . وعلى الرغم من استعارته لتعبير القطط السمان ، وهو تعبير لم تعرفه مصر إلا فى النصف الثانى من السبعينيات مع ثراء الانفتاح ، فقد أورد أحداثه فى الستينيات ، وأشار بالقطط السمان إلى مراكز القوى .

تعرض الفيلم بالإدانة لمظاهر فساد متعددة فى المجتمع المصرى ، قبل ثورة التصحيح ، وربطها بوجود مراكز القوى ، ومنها فساد العاملين بالمجال السياسى ، وسرقة مجوهرات أسرة محمد على ، ونهب القطاع العام ، و تهرب الكبار من الضرائب ، وشراء ذمم الصحفيين . ثم كشف الفيلم عن خلط واضح فى ذهن صانعيه ما بين ظواهر ارتبط وجودها بفترة الستينيات ، وأخرى لم تظهر إلا فى السبعينيات ، فأرجعها ــ أى الفيلم ــ للستينيات ، مثل ادعاء التدين ، وتعاطى الهروين ، وتهريب العملة ، وانهيار المساكن .... ، . لكن تعرض الفيلم لتلك الممارسات ، كان على قدر كبير من رداءة العرض، ولم يقم بأى نوع من التحليل أو التعمق ، وكدس أشياء كثيرة معظمها عن طريق جمل الحوار . ثم أنهى أحداثه بقيام ثورة التصحيح التى (أعلنت القضاء على مراكز القوى المتسببة فى كل تلك المفاسد ، والإعلان عن أن العهد الجديد ، لن يسمح بنشأة أى مركز جديد أيا كانت مكانته أو قوته ، وأن مصر ستبقى بإرادة الله القلعة الحصينة) ،. وبهذه النبرة الخطابية المصطنعة ، إنتهى الفيلم مع مشاهد تقليدية للأهرام ولنهر النيل .

ولم يستهدف هـذا الفيلم سوى استقطـاب الجمهور ، بـداية من انتقـاء اسمه ، إلى طريقة عرض أفكاره ، التى مزجها بقصة حب ، وفراق ، وعمل فتاة تحت ضغط الحاجة بالملاهي الليلية . ولم يكشف عن ظاهرة ، بقدر كشفه عن ممالأة فجة ، للعهد الجديد .

وفى نفس العام (١٩٧٨) قـدم محمد راضـى فيلم (وراء الشمـس) ، عن قصـة لحسن محسـب كتبها عام ١٩٦٩. والفيلـم أحد أفلام مـوجة مراكـز القوى فى سينما السبعينيـات ، ويتجه كغيره لادانـة ممـارسـات مراكـز القـوى ، الخاصـة بالسجـن والتعذيب، خاصة بين فئـات الطلبة وأساتذة الجامعات ، الذين قامـوا بمظاهرات عقب محاكمات الطيران ، إحتجاجا على أحكـامها ، ورغبة فى معرفـة الأسباب الحقيقية وراء هزيمة الجيش المصرى فى يونية ١٩٦٧ .

وقد بالغ الفيلم كثيرا فى مشـاهد التعذيب فى السجون ، الذى تعرض له الطلبة ، سواء فى نوعية أسـاليب التعذيب ، أو فى المدة التـى يستغرقها على الشاشـة . ربما اعتقادا من صانعـى الفيلم ، بأن تلـك المبالغة تحقـق رسالة الفيلـم التى أوردها بشكـل مباشر فى نهايته ، والتى تشير إلى أن الدماء التى سالت من هؤلاء المواطنين ، إنما هى أمانة فى عنق الشـعب المصرى كله ، الذى يجب ألا يسمـح بعودة مراكز القوى مرة أخـرى . لكن تلك المبالغة فى مشاهد التعذيب ـ بما صاحبها من المفردات التقليدية لأفلام مراكزالقوى من تجسس ، وكتـابة التقـارير ، والتناحـر بين أجهزة المخابـرات ، ومشاهـد الاغتصاب ، والقتل ـ ربما أدت إلى نفور كثير مـن المشاهدين ، حينما تتحول أمامهـم مشاهد الفيلم إلى نوع من التعذيب ، والسادية .

وعن واقعـة حقيقية ، سجلها الكـاتب الصحفى جلال الـدين الحمامصى فى كتـابه (حوار وراء الأسـوار) ، أخرج حسـين كمال فيلمـه (احنا بتـوع الأتوبيـس) ١٩٧٩ . وهـى تسجل تعرض اثنين من المواطنين للسجن ، بما صاحبه وجودهما فيه من تعذيب وبطش إلى حد الموت ، وذلك دون اقترافهما لأى جريمة . ولكـن لوجودهما معا مصادفة فى أتوبيس مع مجموعة من المناوئين السياسيين . ويجسد الفيلم معاناتهما السابقة من الخوف المستشرى فى النفوس ، نتيجة الإرهـاب والبطش ، وتلصص المخابـرات بدعوى حماية النظـام الذى يستعد للمـواجهة مع العـدو الإسرائيلى . كما يدين الفيلـم تضخم واستشراء جهـاز المخـابرات ، وممـارسـاتـه غير المشروعـة وسط المواطنين . ثـم هـذا الاستسلام والخنـوع من جانـب الشعب ، لسوء الظـروف السياسية ، والاقتصـادية والتعليمية ، والوظيفية ... وغيرها .

يدين الفيلم أيضا زيف السياسة الإعلامية ، التى تنشر الأكاذيب وتخفى الحقائق عن الشعب .

وبعد ما يقرب من عشر سنوات ، من واقعة القبض على مراكز القوى فى عام ١٩٧١ ، عادت السينما لتناولها فى فيلم (العرافة) ، الذى قام بإخراجه عاطف سالم . وكان متوقعا بعد مرور تلك السنوات العشر من حركة ١٥ مايو ، أن تكون السينما قد أصبحت أكثر وعيا وإدراكا لظاهرة مراكز القوى، وتكون قد اكتسبت القدرة على تحليل أسباب وجودها ، ونموها فى المجتمع المصرى ، خاصة فى مرحلة الستينيات . وأن تكون أيضا قد تعدت مرحلة مجرد التعرض لمفرداتها التقليدية ـ كما سبق القول ـ من سجن وقتل وتعذيب ورجل شرير ، ولكن بعد عشر سنوات كاملة ، كانت السينما مازالت تدور فى نفس الدائرة .

الفيلم يدين الإرهاب ، والقمع ، وقتل حرية الرأى ، والسجن والتعذيب ، ويشير إلى الخوف المستشرى بين الناس ، من جراء الممارسات العنيفة لمراكز القوى ، التى قد يكون ثمن التخفيف منها فى بعض الأحيان ، إنتهاك حرمات الإنسان بدون رادع من أخلاق أو قانون .

وكالعادة ، جسد الفيلم مركز القوى برجل شرير ، فى مواجهة طالبة حاولت أن تتلمس معرفة أسباب الهزيمة عام ١٩٦٧ ، فشاركت فى مظاهرات الطلبة ، وفى مواجهة أمها المقهورة ، التى أرادت انقاذ إبنتها بكل الوسائل من براثن مركز القوى ، وكان الثمن هو إقامة الأم لعلاقة معه .

ولأن الفيلم يبدأ بنبوءة لعرافة ، تقضى بأن حب الضابط الشاب سينتهى فى بحر من الدم ، فقد بدا الفيلم حريصا طيلة وقت عرضه على تحقيق نبوءة العرافة وتتبع قصة الحب ، ونحى جانبا قضية مراكز القوى . وكان يعود إليها من حين لأخر لمجرد إثبات أنه يحقق واقع مصر الستينيات . ولم يغفل أن ينهى مشاهده بلافته تقول « إن من أراد الحرية عليه أن يدفع الثمن » . ذلك نتيجة اقتناع صانعى الفيلم أيضا أنهم يقدمون فيلما عن الطريق إلى الحرية .

وهكذا كان تناول سينما السبعينيات ، وحتى العام الأول من الثمانينيات لتيمة (ممارسات مراكز القوى) ، والتى تنوعت ما بين أن تكون سينما هدفها التنبيه والتحذير وإثارة والوعى ، ونجح فى ذلك بنسب متفاوتة فيلم (زائر الفجر ، والكرنك ، امرأة من زجاج ، وطائر الليل الحزين ، ووراء الشمس ، واحنا بتوع الأتوبيس) . بينما

كانت هناك أفلام أخرى تناولت نفس التيمة إدعاء وتظاهرا بالجدية ، لكن نتاجها لم يكن سوى أعمال قليلة القيمة ، ورافد هام من روافد السينما الباحثة عن الربح والرواج فقط ، وذلك عندما حاولت ركوب موجة أفلام مراكز القوى فى سينما السبعينيات . كما أن وجه تلاك الأفلام الدعائى الممالئ للعهد الجديد ، يمكن تبينه بسهولة . وكانت هذه الأفلام مع اختلاف نسبة ما هى عليه من سطحية وادعاء ودعائية فى نفس الوقت ، هى (أسياد وعبيد ، القطط السمان ، آه يا ليل يا زمن ، والعرافة) .

وهكذا أيضا ، كان نتاج الضوء الأخضر لسينما السبعينيات ، وهو فى نفس الوقت سينما (الماضى) لنفس الحقبة ، مزيجا من الفن الجيد ، والفن الردئ فى نفس الوقت .



الفصــل الثـانى

حـرب أكـتوبر والسـينما

شكلت حرب أكتوبر رمضان عام ١٩٧٣ ، حدثا عظيما من أحداث مصر ، وكانت فى تفاصيلها ملحمة كبرى لو امتلكها أى شعب فى العالم ، لصنع من بعض تلك التفاصيل ملاحم سينمائية تعيش على مر الأجيال . لكن للأسف مرت السينما المصرية على حرب أكتوبر مرور الزائر الغريب ، ولم تتعـامل معها فى السبعينيات إلا من منطلق التجارة . وفى الحال ظهـرت أفلام سينمائيـة تشير إلى الحرب ، لكنها لاتتنـاولها كحدث عظيـم ، وكنقطة تحول فى حيـاة شعب انتــظر لحظة الانتصــار على إسرائيل عشرات السنين . وتميزت تلك الأفلام بقدر كبير من السذاجة والسطحية والرداءة شكلا ومضمونا .

وسرعان أيضا ماانصرفت السينما ـ حتى فى تلك الحدود ـــ عن حرب أكتوبر وكانت آثارها مــازالت ساخنة على الســاحة الدولية والعـربية ، لتلتفت إلى أشياء أخـرى أكثر تجارية وربحا .

وفى عام ١٩٧٨ أى بعد مايقرب من خمس سنوات من الحرب ، وبفيلم واحد أغلقت السينما المصرية باب الحديث عنها فى السبعينيات .

وحتى الآن ومع بـداية عقد التسعينيات فى مصر ، لم تنتبـه السينما بعد ، ولم تتنبه الدولة بأجهزتها المعنيـة ـ وهذا هو الأخطر ـ إلى حرب أكتوبر . فى الـوقت الذى مازالت فيه السينما العالمية ، تعاود اجترار أصغـر تفاصيل أحداث الحروب الكبرى والصغرى فى تاريخها ، حتى ولو كانت هى الطرف المنهزم فيها .

وللأسف فقـدت السينما المصرية مع مرور السنـوات وقع اللحظة، وصدق تـدفق المشاعر ، وعمق الإحساس اللصيق بأحد أهم أحداث مصر فى القرن العشرين ، ولم تعد تمتلك بعد الجانب الأكثر حرارة من ذاكرتها المصورة .

يذكر الرئيس السادات ، « أنه اتخذ قراره بدخول الحرب فى الثلاثين من نوفمبر عام ١٩٧٢ ، لاعتقاده أنه الطريق الوحيد لكسر مـوقف اللاسلم واللاحرب فى منطقة الشرق

الأوسط . وكان قد سبق له اخراج كل المستشارين السوفيت من البلاد فى يوليو من العام نفسه ، ربما لتحقيق عنصر السرية فى قرار توقيت الحرب ، واثباتا أمام العالم أن المصريين هم صناع الحرب ، والنصر .

وفى يوم ٦ أكتوبر ، العاشر من رمضان ، وهو يوم صيام كيبور لدى اليهود . وفى تمام الساعة الثانية وخمس دقائق، فتحت نيران مايقرب من أربعة آلاف سلاح مصرى فى وقت واحد ، فى الضفة الغربية ، على النقط القوية ومواقع القيادة فى المنطقة الأمامية لخط بارليف . فى نفس الوقت انطلقت مائتان وخمسون طائرة مصرية عبر القناة ، باتجاه مواقع صواريخ الدفاع الجوى ، ومواقع مدفعية مؤخرة المنطقة ومواقع الرادار ، كما انطلقت الصواريخ طويلة المدى نحو القواعد الإسرائيلية » [١].

كانت هذه هى الوقائع الأولى لحرب أكتوبر عام ١٩٧٣ . أو هى المشاهد الأولى التى تكون فى مجموعها أفضل سيناريو يمكن تصوره لفيلم حربى .

« فبعد خمس عشرة دقيقة على بدء المرحلة الأولى ، نزلت موجة أخرى من القوارب إلى الماء ، لتعين زوارق الهجوم فى الموجة الأولى . واستمرت الموجات ، حتى بلغ عدد الجنود المصريين على الضفة الشرقية للقناة حوالى ثمانين ألف جندى ، فى الساعة الثامنة مساء . كما تتابعت موجات الطيران المصرى المتكرر لضرب المراكز الإسرائيلية . وإبتكر المصريون فكرة تصويب خراطيم مياه تعمل بماكينات جازولين ، محمولة نحو هذه الثغرات ، وعن طريق تلك الفكرة البسيطة والعبقرية فى نفس الوقت تم إحداث اثنين وثمانين ثغرة عرض كل منها سبعة أمتار . ومع بداية فتح الثغرات ، بدأ فريق من المهندسين فى العمل ، فى مهمة القاء جسور عائمة عبر القناة ، صنع معظمها محليا فى ورش السد العالى . وقبل منتصف الليل كانت خمسون معدية للدبابات ، تعمل على طول القناة » [٢] .

وكان يوم الثامن من أكتوبر عام ١٩٧٣ على جبهة سيناء ، من أحرج أيام الحرب ، وأسوأ هزيمة فى تاريخ الجيش الاسرائيلى . فقد كان العنصر الوحيد الهام للغاية فى الهزيمة الاسرائيلية ، هو الكيفية القتالية للجيش المصرى ، وتنفيذها وفقا لخطط معدة باتقان ، لمواجهة هجمات اسرائيلية مضادة مسبقة .

---

(١) تريفور . ن . دوبوى . النصر المحير ، ترجمة الهيئة العامة للاستعلامات ، القاهرة الهيئة العامة للاستعلامات، مطابع الأهرام التجارية ، ١٩٨٨ ، من ص ٤٣٣ إلى ٣٧٤ .

(١) تريفور . ن . دوبوى : نفس المرجع . من ص ٤٣٣ إلى ٣٧٤ .

« وفى اليوم الثانى عشر مـن أكتوبر ، كان النصر المصرى قد أصبح حقيقـة مؤكدة . وأبلغت الحكـومة الاسرائيلية رسميـا حكومة الـولايات المتحـدة الأمريكية ، أنـه بدون تمويل عسكرى سريع قد تتعرض اسرائيل للتـدمير ، وبدأ بعد ذلك خط الامداد الجوى الأمريكى الرسمـى لاسرائيل . ثم تتابعت بعد ذلك الإشتباكـات الحربية والمفاوضات ، والمحادثات السيـاسية ، بعدما تحقق لمصر أول انتصـار لها على العدو الاسرائيلى ، منذ بدأ المواجهة بين اسرائيل والعرب منذ عام ١٩٤٨ »(١).

وهكذا شهد شـهر أكتوبر عام ١٩٧٣ ، ملحمـة عسكرية كبرى بكل المقاييس تحوى فى داخلها تفاصيل صغيرة قتالية ، وإنسـانيـة ، وبطولية ، هى فى حقيقتها مادة لسينما ثريـة ، أو مشروعات حية لسينـاريوهات سينمائية ، لايلـزم لاعدادها النهـائى سوى رتوش قليلـة ، وبها كان يمكن للسينما المصريـة التى تعودناهـا فى تاريخها — وحتى لحظة نصر أكتـوبر — سينما غائبة ، أو سينما وراء الحدث . كـان يمكنها أن تلـج من الباب المفتـوح مع فـرحة النصر ، إلى الـواقع المصرى المعـاش . وأن تتخلى عن سمتهـا كسينما للماضى .

كان تعـامل السينما المصرية المبـاشر مع حرب أكتـوبر فى السبعينيات ، مـن خلال خمسة أفـلام هزيلة ، لاتخرج عن كـونها أفلاما للمنـاسبات ، تم تنفيذ معظمهـا عقب الحرب مباشرة ، كدليـل على مشاركة السينما فى أحداث مصر . لكنها بـالمنطق التجارى الباحث عن الربح فقط ، كانت استغـلالا لتشوق المتفرجين لرؤية صور من نصر عظيم لم يشاهـدوه ، ولبطولة وفداء واستشهـاد ، يشعرهم بالـزهو والكبرياء . وحتى مـاتم انجازه من زمرةتلك الأفلام بعد سنوات من الحرب ، لم يخرج عن خضوعه لنفس ذلك المنطق المادى ، فى الذكرى السنوية لحرب أكتوبر ، فيما جعل سينما الاحتفاء بأكتوبر فى حقيقتها (سينما التجارة بأكتوبر) . إلا أنه يجب أن نتطرق إلى ملحوظتين :

الأولى : ولأنه حسب المعيار السـابق فى اختيارنا للأفـلام موضع الدراسـة ـ والذى سبق التعرض له فى الفصل الثانى من الباب الأول — فإنه يلزم اسقاط أفلام سينمائية هزيلـة المستوى ، لم يـدخل فى اعتبـار صانعيهـا أى تقديـر لحدث سياسـى أو اقتصـادى أو اجتماعى ، حتى لايكسبهـا التحليل ، ولاتكسبها المناقشـة قيمة هى ليست لها على الاطـلاق . ومن هـذا المنطلق كان يجب اسقـاط أفلام أكتـوبر ، أو

---

(١) تريفور . ن . دوبوى : نفس المرجع . انظر من ص ٥٤٠ إلى ٦٥٠ .

سينما التجارة بأكتوبر . لكن الابقاء عليها ، وتناولها ، أو تناول أكتوبر بها إنما يرجع إلى أنها هى جملة انتاج السينما المصرية عن هذه الحرب ، وهى ماروج لها على أنها هى أفلام أكتوبر . فى نفس الوقت الذى لاتوجد فيه أفلام أخرى ذات قيمة تناولت نفس الموضوع ، ويمكن استبدالها بها واخضاع تلك الأخرى الجيدة للدراسة والتحليل .

الثانية : أننا فى تناولنا السابق للأفلام ، لم نكن نتطرق إلى تفاصيل أحداث الفيلم ، وإنما كنا نلتقط منها فقط ماهو مرتبط بتغيرات مصر السياسية والاقتصادية والاجتماعية . أما مع تلك المجموعة فقد يكون من المفيد أن نشير إلى تلك الأحداث ، على اعتبار أنها تسهم كثيرا فى القاء الضوء على مدى سذاجة ، ومدى سطحية تناول أكتوبر فى تلك السينما ، التى نسبت إليه ادعاء وتجارة .

وهذه المجموعة تضم أفلام : الرصاصة لاتزال فى جيبى ، الوفاء العظيم ، بدور ، حتى آخر العمر . والعمر لحظة . وهى تأتى تحت تصنيف (سينما التجارة بأكتوبر) . ولأن سينما أكتوبر كانت تحمل فى طياتها التعرض للنكسة فان ذلك يأتى تمييزا لها عن (سينما النكسة فى سينما الانتصار) التى تنقسم بدورها إلى مجموعتين الأولى هى سينما التجارة بالنكسة والثانية هى سينما التعرض للنكسة . مما سيأتى ذكره بالتفصيل .

أولاً : سينما التجارة بأكتوبر

فى عام ١٩٧٤ ، أى بعد مالايزيد عن عام واحد من حرب أكتوبر ١٩٧٣ ، بدأ عرض السينما المصرية لأفلام الحرب . وفى خلال عدة أشهر ، تم عرض ثلاثة أفلام هى : الوفاء العظيم ، الرصاصة لاتزال فى جيبى ، وبدور .

الفيلم الأول (الوفاء العظيم) أخرجه حلمى رفلة ، وتعرض لرجل تقتل زوجته يوم زفافها على يد آخر أحبها ، لكنه كان متزوجا وله ابن ، فلم يستطع الزواج منها . ويبقى الرجل حزينا مكتئبا على فقد عروسه ، وشاعرا بالرغبة فى الانتقام من قاتلها ، إلى أن يتبنى بنتا صغيرة فقدت أهلها فى حرب ٥٦ ، فتعيد البسمة إلى حياته . وعندما تكبر الفتاة لاتجد الا ابن القاتل ـ الذى أصبح رائدا فى الجيش فترة بعد النكسة ، ينتظر لحظة مواجهة العدو ـ لاتجد إلا هو ليتقدم لها للزواج . يطرده الأب متذكرا قتل أبيه لعروسه ، ويزوج ابنته بآخر ، وترضى الفتاة بذلك ببساطة رغم عمق حبها للضابط .

وفى حرب أكتوبر ، وبالصدفة البحتة ، يجمع المكان مابين الضابط والزوج . ويقرر الزوج بعدما علم بحب قائده لزوجته أن يتخلى عنها ، خاصة بعدما فقد القائد ساقه فى الحرب، ويوافق الأب بعدما شعر بأن اصابة الضابط كانت من أجل مصر .

القصة تقرب إلى حد السذاجة . حاولت التقاط ملامح لأفلام أجنبية عن الحرب ، لكنها فقدت المصرية والعالمية . اعتمدت على عالم الصدفة ، والمبالغة ، وتكدس الحوار بالكلمات الحماسية الخطابية عن الرغبة فى الانتقام ، وحق مصر على الجميع ، واختلط الجد بالهزل وأغانى عيد الميلاد ، ودلال ودموع البطلة .

أما أكتوبر فى الفيلم فلم يظهر إلا فى آخره ، ومن خلال مشاهد محدودة جدا ، لم نلمح من خلالها سوى بطلى الفيلم ، وقلة آخرين ، لمجرد بعث بعض الحركة فى المشهد الحربى ، وضاعت هباء المساعدات الضخمة ـ كما نوه الفيلم فى لافتة بدايته ـ التى قدمتها القيادة العامة للقوات المسلحة ، من أجل انجاز ذلك العمل .

أما أكتوبر أيضا كمعنى ، وكقيمة ، كحقيقة فى حياة مصر فى تلك الفترة ، فلم يتنبه الفيلم لها على الاطلاق .

وجاء فيلم (الوفاء العظيم) نموذجا متقدما ـ زمنيا فقط ـ لسينما التجارة بأكتوبر.

أما فيلم (الرصاصة لاتزال فى جيبى) لحسام الدين مصطفى ، عن قصة لاحسان عبد القدوس نشرت عام (١٩٧٥) ، فلم يختلف كثيرا عن سابقه . وهو يعرض لشاب يدرس فى الجامعة ، على علاقة حب بابنة عمه التى تتعرض للاغتصاب من قبل وكيل الجمعية التعاونية فى القرية التى تعيش بها . فيقرر ابن العم وهو الهادئ المثقف ،الذى يعيش فى عزلة عن الناس ، أن يلتحق بالجيش ـ زمن النكسة ـ فقط ليتعلم ضرب النار فيقتل غريمه . وفجأة تقوم الحرب ، فيوجه نفس الرصاصة الى العدو الاسرائيلى ، ويقرر أن يحتفظ فى جيبه دائما برصاصة حتى تكون حبيبته فى أمان. أما مغتصبها فقد قرر الفيلم أن يطرده من أحداثه فجأة ، ولمكان ولأسباب غير معلومة .

وحتى فى هذا الإطار الضيق ، والعرض الساذج ، الذى أراد أن يستخدم فيه الفيلم الرمز لمصر ، ولمغتصبها ، ولكيفية حمايتها ، فلم يستطع أن يحقق نجاحا فيه ،رغم الحشد الهائل لمجموعة من كتاب السيناريو ، ومخرجى المشاهد الحربية ، ومخرج الفيلم نفسه ، مما كان يوحى بعمل على مستوى هذا التجمع .

لم تكن حرب أكتوبر فى هذا الفيلم هى الحدث الأكبر ، ولم تشمل بوجودها الشخصيات والأحداث ، لكنها كانت الهامش الذى لايمثل ثقلا أو قيمة .

أمـا الفيلم الثـالث فى مجمـوعة عـام ١٩٧٤ ، فكـان فيلم (بـدور) لنادر جـلال ، واستطاع هذا الفيلم أن يفوق مثيليه ، من حيث تمثيله لسينما التجارة بالنصر .

الفيلم يعرض لعامل مجارى مقهور يعمـل تحت الأرض ، يلتقى بنشالة تدعى أنها أخته ، وتقيم معه ، وعندما يعلم أهل حارة الطيبين ، أنه لاصلة لها به يطردونها ، ثم يهبون للبحـث عنها ، فى نفـس الوقـت الذى تقـوم فيه حـرب أكتوبـر ، ويجند عـامل المجارى، ويعود جريحا .

الفيلم لم يجد سوى عامل المجارى والنشالة كنماذج فذة لأبطاله ، ومعهما مجموعة من النشالين ، ومجموعة من الراقصين والراقصات ، الذين يعملون مع العالمة فى الحى الفقير . وحتى يسبغ الصفة الوطنية عليهم ، فقد جعل عامل المجارى يفقد أهله فى حرب ٥٦ ، وجعل أخا للعـالمة يستشهد فى ١٩٦٧ ، وهى وسط الرقصـات والمواويل والنكات الركيكة تنـادى بالثأر له ، وتؤكد أنها لـن تعلن الحداد إلا بعد موت قاتليـه من اليهود . وعندما تقوم أكتوبر ، لانرى مشاهد منها سوى مايحوى فقط عامل المجارى ، وبعض النشالين ، ومجموعة العالمة ، الذين غيرتهم الحرب وأيقظت فيهم روح الوطنية ، ولا أثر لجنود آخرين ، إلى جانب مانشتات الجرائد التى تقول أن الحرب قد قامت .

فى هذا الفيلم أيضـا قامت حرب أكتـوبر فجأة ، وبلا مقـدمات ، وعند مايقـرب من نهاية الفيلـم ، كما لو كـانت قد أضيفـت كنهايـة لم تكن قد طـرأت من قبـل على ذهن صانعيه .

وكان (بدور) نمـوذجًا آخر من نماذج التجـارة بأكتوبر فى السينما المصريـة ، بعد مالايتعدى سنة واحدة من تلك الحرب .

وبعد سنتين من أكتـوبر ، قدم أشرف فهمى فيلـم (حتى آخر العمر) ، عـن قصة لنينا رحبانى ، واشترك فى كتـابة السيناريو أربعة ، مما أوحى أيضـا بأن العمل سيدل على جهد واضح . لكن الفيلم جاء أيضا محدود القيمـة . وعرض لقصة حب بين ضـابط وفتاة انتهـت بالزواج ، وأصيـب الزوج فى أكتوبـر بعاهة أقعـدته ، وكان لها أثـرها فى مشاعره تجاه زوجته وشكه فى سلوكها ، لكنها تتمسـك بوجودها إلى جانبه فى محنته . وينتهى الفيلم بتجدد أمله فى الشفاء عندما تنجح عمليـة جراحية لزميل له ، كان يعانى من نفس الإصابة .

وقد أفرد الفيلم لحرب أكتوبر مساحة هائلة من مشاهده ، وغرض للهجمات الأولى ، والعبور ، وهجوم الطيران ، وتقدم المشاه ... الخ بمبالغة شديدة ، حتى بدأ الأمر كما لو كان عرضا لمعركة حربية منفردة لاعلاقة لها بالفيلم . لم تكن الحرب خلفية للأحداث ، أو مشاركة في دفعها إلى الأمام ، لكنها كانت مشاهد طويلة فى نهاية الفيلم لها صفتها التسجيلية ، وصورة مكررة مما ورد قبل ذلك فى أفلام أكتوبر السابقة ، مع مشهد عابر لبطل الفيلم وهو يشارك فى الحرب من خلال طائرته .

أما تأثير أكتوبر فى الفيلم فلم يتعد أصابة بطل الفيلم ، ونتائجها لم تتعد جدران بيته وعلاقته بزوجته ، ولم ينجح الفيلم فى عرض قصة الحب أو قصة الحرب .

وفى عام ١٩٧٨ أى بعد خمس سنوات من حرب أكتوبر ، قدم محمد راضى فيلم (العمر لحظة) عن قصة ليوسف السباعى نشرت عام (١٩٧٣) ، وكان متصورا بعد خمس سنوات من الحرب أن تقدم السينما أفضل أفلام أكتوبر لكنه جاء كسابقيه .

توهم صانعو الفيلم أن مجرد ورود مشاهد من حرب أكتوبر ، يعنى أن الفيلم عن هذه الحرب ، وذلك ماحدث فى فيلم (العمر لحظة) ، الذى تعرض لصحفية وطنية المشاعر ، تعانى من زوجها رئيس التحرير الانهزامى الطابع ، الذى لايؤمن بأن مصر قادرة على خوض غمار حرب جديدة . كما أنه على علاقة بعشيقة ممثلة تسعى لنشر صورها وأخبارها عن طريقه . وتلتقى الصحفية بضابط له طفلة والدتها توفيت ، يقف على خط النار فى الجبهة ، ويتكرر لقاؤهما ، وتحبه ، لكنه يصاب فى حرب أكتوبر ، ويموت . فى نفس الوقت الذى يعرض فيه الفيلم لقصة جندى آخر . تعلقت به امرأة تقوم بإدارة جلسات تعاطى الحشيش . ومايصحبها من ابتذال ، وتجمع الصدفة كالعادة مابين الضابط ، والجندى فى نفس الموقع ، كما تجمع مابين الصحفية ومابين الضابط ، عند تغطيتها لأخبار الجبهة ، فى ذلك الموقع بالذات . ويموت الجندى كما يموت الضابط ، لتردد الصحفية فى النهاية (أن أغلى الناس يموتون كى تعيش مصر) .

الفيلم كسابقيه جميعا لم يتقدم خطوة واحدة فى طريق فهم أكثر وعيا ، لعمل فيلم من أفلام الحروب ، رغم سعة انتشار هذه النوعية من الأفلام فى سينما العالم كله . بل غلب عليه الطابع التجارى ، خاصة وأن منتجته هى بطلته ، وساده الارتجال ، والخطابية ، دون تعمق لأى موقف أو تحليل لأى حدث ، واقتصرت نتائج أكتوبر فيه أيضا على أبطاله المحدودى العدد ، دون مصر كلها .

كانت هذه نظرة عامة على مجموعة أفلام السبعينيات وحتى عام ١٩٨١ والتى أطلق عليها أفلام حرب أكتوبر ويمكن أن نلمح بها سمات عامة :

- إن التعرض لمجتمع ماقبل أكتوبر فى تلك الأفلام ، أى مجتمع هزيمة ١٩٦٧ كمقدمة لنصر أكتوبر كان تعرضا هزيلا ،خاطفا ، اعتمد فى معظمه على عناوين جرائد ، وكلمات عابرة على ألسنة الناس ، دون أن نلمح للهزيمة أثرا عميقا فى النفوس .
- جاء تناول أكتوبر كحدث منفصل عن جملة الفيلم كعمل فنى ، وكان أقرب فى تلك الأفلام للمشاهد التسجيلية التى تكررت فى معظمها ، دون أن نلمح تلاحما بين أكتوبر وبين بقية نسيج الفيلم .
- لم تظهر مقدمات لحرب أكتوبر فى تلك الأفلام ، ولا إلى حتمية حدوثها ، وإنما وقعت فى معظمها فجأة ، وجاءت متأخرة عند مايقرب من نهاية الفيلم ، فبدت كنهاية مضافة كان يمكن استبدالها بأى حدث آخر .
- وردت مشاهد حرب أكتوبر اما مسهبة طويلة بلا مبرر فنى واضح ، أو مقتضبة سريعة ، ولم يستطع فيلم واحد أن يحدث حالة توازن فيما يجب عرضه أو حذفه من تفاصيل تلك الحرب .
- رغم اشتراك أعداد من كتاب السيناريو ، ومخرجى المعارك الحربية ، ورغم معاونة ومساعدة القوات المسلحة المنوه عنها فى بداية معظم تلك الأفلام ، إلا أن النتيجة النهائية للفيلم كعمل فنى ، لم تعكس ذلك المجهود الجماعى المكثف فى عملها ، وبدا الناتج هزيلا .
- اتجهت تلك الأفلام إلى أن تكون نهايتها قاتمة تثير الحزن والأسى ، فقد كان مصير أبطالها من الضباط والجنود إما الموت وترك الحبيبة ، أو الأم ، أو الابنة ، وإما العجز عن الحركة ، وإما الأصابة فى أحسن الحالات . وانتهت الأفلام باثارة الشجن ، وكراهية تلك الحرب من جانب المشاهد تلك التى فرقت بين الأحبة ، أو سببت لهم التعاسة . ولم تنجح تلك الأفلام فيما كان يجب أن يكون هدفها الأول ، وهو الإحساس بالفخر والاعتزاز من جراء تحقيق الانتصار على العدو ، واستيعاب معانى الوطنية والفداء والتضحية ، والوعى بأكتوبر كقيمة وانجاز عظيم ، وكفرحة كبرى فى الشعور المصرى .
- كان من أبرز نقاط ضعف تلك الأفلام حوارها الهزيل ، الذى لم يخرج عن كونه كلمات حماسية ، خطابية ، مدرسية الطابع ، لم تحقق أى إحساس بمصداقيتها ،

ووردت فى كثير مـن الأحيان فى غير أوقـاتها المناسبـة ، أو صدرت عـن من هـم غير جديرين بترديدها .

ـ اختلطـت فى معظم تلك الأفلام أحـداث الحب ، والحرب ، مع كثير من تـوابل السينما المصرية التجارية المعـروفة من أغانى ، ومواويل ، ورقصات ، ومـع كثير من مظاهر التبذل ، والعرى . واعتمدت أحداثها فى وقوعها على عامل المصادفة ، وانتهت بنهايات تكاد تكون متوقعة منذ بداية الفيلم . مما يؤكد رغبة صانعى تلك الأفلام فى ترويجها والكسب من ورائها ، واستغلال أكتوبر كعنصر جذب للجمهور فقط .

ـ حتى فى حدود نتائج حرب أكتوبر من خلال تلك الأفلام ، وما أحدثته من آثار عميقة ، وقتية ، ودائمة فى المجتمع المصرى ، فلم تستطع أيضا سينما أكتوبر أن تعرض لها ، وانتهى الفيلم غالبا بعودة البطل ، أو موتـه ، أو بامتداد بسيط فى بعض أحداثه دون تعرض ولو سريع لآثار أكتوبر ، فى نسيج المجتمع المصرى ، وفى نفوس مواطنيه ، كما لو أن حرب أكتوبر قد انتهت مهمتها فى الفيلم مع انتهاء مشكلة أبطاله .

وهكذا كان تناول السينما المصرية لحرب أكتوبر من خلال أفلامها الخمسة ، الذى امتد عرضها منذ عام ١٩٧٤ وحتى بداية الثمانينيات ، مما يمكن معه القول أنه مع تلك النتائج الهزيلـة سينمائيا ، أن السينما المصرية لم تقترب بعـد من حرب أكتـوبر ، ولم تتناولها التناول الحقيقى ، الذى يحمل فى طياته مستوى ، وقيمة ووعيا .

وقد يعكس ذلك عدة أسباب :

١ ـ يتخذ كثير من السينمائيين ، وراء نقص الامكانيـات المادية التى يتطلبها تنفيذ فيلم عن حرب أكتوبر ، ذريعة ، لعدم اقبال السينما المصرية على صنع فيلم كبير عنها ، لايمتلـك القطاع الخاص القـدرة على تمويله ، ولايـوجـد قطاع عـام على الساحـة السينمائية قادر على القيام بتلك المهمة بعد الغائه فى بداية السبعينيات ، كما لم تبد الدولة أية بادرة لتمويل فيلم خاص عن تلك المناسبة .

٢ ـ قد يعكس ذلك عدم قدرة السينمائيين المصريين الحقيقية ، على صنع فيلم كبير عن أكتوبر. وأن ماقدموه من أفلام محدودة القيمة ، وراء بعضها مخرجون كبار ، إنما يمثل فى الحقيقة مدى قدرة السينما المصرية على صنع أفلام من ذلك النوع ، الذى يبدو أنها لاتمتلك مقومات اجادته ، ولا الخبرة المسبقة أو المكتسبة لانجازه .

٣ ـ قد ترجـع محدودية تناول السينما المصرية لحرب أكتوبر ، مـن حيث عدد الأفلام التى كان مـن الواجب صنعها ، إلى أنـه مع الانفتاح الاقتصادى غير المخطـط الذى

أعلنه الرئيس السادات كنهج اقتصادى للدولة عام ١٩٧٤ ، ومع وضوح نتائجه لغير صالح القطاع الواسع من الجماهير . ومع عقد معاهدة السلام مع اسرائيل ، وتطبيع العلاقات معها ، وهى العدو فى حرب أكتوبر ، ومع اتجاه النظام الحاكم فى السبعينيات لتضييق حيز الديموقراطية التى كان قد بدأ بنفسه خطواتها الأولى ، فقد سببت تلك الممارسات استياء قطاع كبير من المثقفين ، ومنهم السينمائيون ، الذين أحجموا عن اظهار تأييدهم للنظام حتى ولو كان التأييد لنصر حقيقى ، لكنه تم فى عهد السادات ، الذى أجهض فى نظرهم نتائج حرب أكتوبر على الساحة المصرية والعربية والعالمية ، بتلك الممارسات المرفوضة .

٤ ــ كان وراء ذلك أيضا ما اتسمت به السينما المصرية فى كثير من أوقاتها ، من صبغة تجارية باحثة عن الربح ، ومتوجهة إلى مايدره شباك التذاكر ومع أكتوبر استغلت السينما التهاب مشاعر الجماهير عقب النصر ، وتشوقهم لرؤيته على الشاشة ، ثم انصرفت عن أكتوبر ، لتلتفت إلى أشياء أخرى أكثر جدة ، وأكثر تحقيقا للربح .

وربما كانت تلك الأسباب الأربعة السابقة مجتمعة ، وراء ذلك الانصراف من السينما المصرية عن أفلام حرب أكتوبر ، وعن تردى مستوى ماتم تنفيذه بالفعل منها .

ثانيا : سينما النكسة فى سينما الانتصار

عند انتهاء عقد الستينيات فى مصر ، لم تكن السينما المصرية قد جرؤت بعد على الاقتراب من تناول هزيمة عام ١٩٦٧ . ومع بداية السبعينيات ، بدأت السينما تتلمس طريقها على وجل من تلك المنطقة المحظورة ، حتى توفى الرئيس جمال عبدالناصر الذى وقعت فى عهده الهزيمة ، وبدأ عهد أنور السادات ، فبدأ عدد من الأفلام يتعرض للنكسة أو بالتحديد لمظاهر مجتمع النكسة فى مصر . هذا المجتمع الذى اختلطت فيه مشاعر ومظاهر متناقضة ومتضاربة : اختلط فيه الاحباط ، والمرارة ، واليأس ، مع الرغبة فى التحدى ، والقدرة على الصمود ، والأمل فى مواجهة العدو من جديد . كما تناقض فيه مجتمع جبهة القتال ، المواجه للعدو على الضفة الشرقية للقناة ، مع مجتمع مهجرى القناة اليائس من المستقبل ، مع مجتمع اللاوعى فى قطاعات كبيرة من العاصمة والمدن .

لكن تعرض السينما المصرية لتلك المظاهر ، تراوح ما بين التعمق ، والوعى ، وأحيانا القدرة على التنبؤ بالمستقبل الأفضل والانتصار القادم ، وما بين استغلال ما أصاب

المجتمع المصرى من مظاهر التردى النفسى والأخلاقى بعد النكسة ، لتكون موضوعات أثيرة لعدد من الأفلام لم تتعرض فى حقيقتها للنكسة ، بل تاجرت بها .

ومن هنا تراوحت أيضا الأفلام التى تناولت النكسة فى السينما المصرية فى السبعينيات ، وحتى بداية الثمانينات ، ما بين (التعرض) للنكسة (والتجارة) بها .

كما أن اختيار لفظ (التعرض) إنما يرجع إلى أنه حتى فى حدود تلك الأفلام ، فان فيلما مصريا واحدا لم يقترب من التلمس الحقيقى لأسباب الهزيمة ، ولمقدماتها ، ولوقوعها ، ولكيفية هذا الوقوع ، ولم يقترب من مناقشة تضخم حجم الخسارة العسكرية ، وآلاف الضحايا ، وللموقف الحقيقى للنخبة الحاكمة ، ولتقديرات رأس الحكم .

لم يكن مطلوبا من الأفلام المصرية أن تتحول إلى مقالات مصورة للتحليل العسكرى ، والسياسى والنفسى ، لكنه من غير المتصور أيضا أن تبقى الأفلام بمنأى عن هذه الهزيمة ، مع عمق خلخلتها للمجتمع المصرى فى تلك السنوات . أو أن تكتفى بمجرد التعرض لمظاهر هامشية ، بادية على السطح دون العمق .

وظلت الهزيمة العسكرية لعام ١٩٦٧ وحتى الآن ، بعيدة عن التناول الموضوعى فى السينماالمصرية .

وفى إطار تلك المجموعة الأولى (سينما التجارة بالنكسة) ، كانت أفلام ثرثرة فوق النيل ، الخوف ، وحمام الملاطيلي .

وفى اطار المجموعة الثانية التى (تعرضت للنكسة) ، مع تراوح قيمة هذا التعرض ، كانت أفلام : أغنية على الممر ، أبناء الصمت ، العصفور ، ظلال على الجانب الآخر ، والحب تحت المطر .

المجموعة الأولى : سينما التجارة بالنكسة :

وهى تلك الأفلام التى اتخذت من مجتمع الهزيمة مادة لها ، وانتقت أوجها منه بالتحديد ، وهى تلك التى تتعلق بالتدهور الأخلاقى الذى صاحب سوء الأوضاع الاقتصادية ، والاحباط النفسى الذى أعقب الهزيمة ، وحالة اللا أمل والضياع ، التى أصابت الجميع خاصة فئات الشباب .

ومن خلال عرض صور لهذا التدهور الأخلاقى ، إستطاعت تلك الأفلام أن تستحوذ على الجمهور ، وهى تدعى فى نفس الوقت أنها تعرض لمجتمع الهزيمة ، وتدعو الى تعدى آثاره ومساوئه ، وتذكى من روح المقاومة لدى الناس . وهى كلها ادعاءات ضاعت وسط

الكم الهائل من مشاهد فاضحة ، كانت هى الهدف من صناعة تلك الأفلام .

ومن الملاحظ أن تلك الأفلام تم عرضها قبل اكتوبر ١٩٧٣ .

فى عام ١٩٧١ عرض فيلم (ثرثرة فوق النيل) للمخرج حسين كمال ، عن قصة لنجيب محفوظ نشرت عام (١٩٦١) ، أدان الفيلم مظاهر كثيرة للحياة فى مصر وقت النكسة ، كاستغراق فئات كثيرة فى حالة من اللاوعى ، واللامبالاة . وأشار الفيلم الى المتسببين فى الاساءة لمصر إلى حد الاجهاز عليها ، وما زالوا موجودين فى مواقعهم ، والى انقسام مصر الى مجتمع الجبهة ومجتمع اللهو ، كما أشار الى تخريب القطاع العام ، وسوء أحوال العاملين المادية ، وانتشار النماذج الفاسدة ، وأكد ضرورة التغيير والتطهير ، وقهر الخوف والتردد .

لكنه من الملاحظ أن هذا الفيلم ، كان آخر الأفلام التى أنتجت داخل اطار الضوء الأخضر لسينما الستينيات ـ الذى سبق التعرض له بالتفصيل فى الفصل الثالث من الباب الأول ـ وعن طريقه شاهد الجمهور نماذج تعرض على الشاشة للمرة الأولى ، كما أن كثيرا مما يتداولونه سرا وخوفا يدور أمامهم . ومن هنا جاء انتشار الفيلم ورواجه . إلى جانب أنه كان يمثل لونا من ألوان فن (ايلام الذات) بعد النكسة ، ودار فى اطار النظرة السوداوية القاتمة التى سيطرت على الأغلبية .

كان هذا هو الوجه الجاد للفيلم ، لكن اطاره كان مزيجا من العرى ، والجنس ، وتعاطى المخدرات بما يرتبط بجلسات تعاطيها من نكات فاضحة ، وعلاقات مشبوهة ، وهذيان نماذج فاسدة من الرجال والسيدات لا تجد للحياة معنى إلا من خلال الدخان الأزرق . «وحتى هذا الوقت ، كانت قوانين الرقابة الخاصة بالسينما تحرم ظهور (الجوزة والحشيش) على الشاشة ، فى أماكن ومواقف قد تؤدى الى احتمال تقبلها من ناحية الجمهور » [1] . وكان ظهورها فى هذا الفيلم ، وبهذه الكيفية ، هو الاستثناء الأول. وفى اطار محاولة التخفيف عن الجمهور منعا للانفجار عقب الهزيمة ، هذا الاستثناء الذى تفشى فى الأفلام المصرية بعد ذلك فى السبعينيات والثمانينيات ، وأصبح داخل اطار المسموح به .

وهكذا مثل فيلم (ثرثرة فوق النيل) نموذجا واضحا لأفلام التجارة بالنكسة .

الفيلم الثانى هو فيلم (الخوف) الذى عرض عام ١٩٧٢ ، للمخرج سعيد مرزوق .

---

(١) وذلك تبعا للقانون رقم ٢٢٠ لسنة ١٩٧٦ للرقابة على المصنفات الفنية ، الذى استلزم شرطا واحدا لظهور المناظر الخاصة بتعاطى المخدرات على الشاشة وهو ألا توحى تلك المناظر بأن التعاطى شيء مألوف .

وكسابقه تعرض الفيلم لأشياء تبدو جادة ، فقد عرض لعنف الاهتزازات التى أصابت جيل الشباب الذى عاصر الخامس من يونيه ، إلى جانب ما يعانون منه من سوء أحوالهم المادية وفقدانهم للأمل فى المستقبل ، كما أدان الفيلم الخوف ، واليأس والاحباط . وأشار إلى ضرورة قهر الخوف ، وإعلان التحدى والصمود ، وامكانية الانتصار القادم عند المواجهة مع العدو . وتصدرت الفيلم عبارة للكاتب محمد حسنين هيكل يشير فيها إلى أن المبالغة فى تقدير قوة نيران العدو خطأ ، لأن ذلك سيحول دون التحرك أو التقدم للأمام . كما اتخذ الفيلم من (بواب) إحدى العمارات تحت التشطيب رمزا لذلك العدو ، فى مواجهة شاب يعمل بالتصوير الفوتوغرافى ، جمعته الظروف مع فتاة فقدت أهلها فى غارة للاسرائيليين ، على خط القناة ، وتعانى من الوحدة وآثار ما مرت به من دمار ومآس . ورغم خطأ اختيار الرمز هنا على اعتبار أن حارس المبنى هو رمز للحماية والأمن وليس للاعتداء والهجوم ، فقد أشار الفيلم من خلال المواجهة بين الثلاثة إلى امكانية انتصار الشاب على الحارس الضخم الجثة ، الجهورى الصوت ، والحاد الملامح والقسمات ، إذا ما عزم الشاب بالفعل على مواجهته والقضاء عليه .

لكن تلك المعانى أيضا ضاع جانب منها مع الايغال والمبالغة فى استخدام الرمز ، وضاع الجزء الأكبر منها تحت ركام هائل من التصورات العارية لامرأة تصورت الفتاة أنها كانت تتردد على منزل الشاب . واختلطت تلك المشاهد الفاضحة المتخيلة ، مع مشاهد الواقع الذى يعيشه كل من الفتاة والشاب لتطغى على الجانب الأكبر من الفيلم ، ولتبقى المشاهد فى حالة انتظار دائم لمزيد من هذه التصورات التى لا تتفق أساسا مع مكونات شخصية فتاة صغيرة حزينة ، تعيش فى تفاصيل نكبة أهلها وفقدهم ، وتبدو أقرب الى طابع البساطة والريفية منها الى هذا الخيال الجامح .

ومثل فيلم (الخوف) النموذج الثانى لسينما استغلال جانب من جوانب مجتمع النكسة ، وليصل إلى المشاهد من خلال أقرب الطرق إليه .

الفيلم الثالث كان فيلم حمام الملاطيلي (١٩٧٣) للمخرج صلاح أبو سيف عن قصة نشرها اسماعيل ولى الدين عام (١٩٧٠) ، وقد فاق هذا الفيلم سابقيه فى التجارة بالنكسة ، فى السينما المصرية .

تعرض الفيلم لمجتمع مصر أيضا وقت النكسة ، وأشار إلى ماساد قطاعات منه من تفسخ اجتماعى وفساد أخلاقى ، تحت وطأة الحاجة المادية واللامأوى وصعوبة الحصول على وظيفة . كما أشار إلى ضرورة تنبيه الشعب إلى حالة اللا مسئولية

والـلاوعى التـى تمسك بكثيريـن ، وإلى ضرورة التنبه واسترداد القـدرة على المقاومـة والتصدى ومحاربة العدو كطريق وحيد للخلاص .

اختار الفيلم نموذجـا له ، شابا من مدن القناة التى تهدمـت ، رحل أهله ليعيشوا فى مكان آخـر ، فى تجمعات التهجير التى تعـانى من الفقـر ونقص الخدمات واليـأس من العودة إلى مدن المواجهة من جديد . ونزل الشاب إلى القاهرة ، وهناك يلتقى بفتاة قدمت من الريف ، وفشلت فى الحصول على عمل ، واستعاضـت عن ذلك بعلاقات مع كثيرين كى تعيش . وكـان مكان لقاء الشابين أحد الحمامـات الشعبية القديمة حيـث شـهد هذا المكـان ، أكثر مشـــاهد السينما المصرية ــ ربما فى تاريخهـا كلـه ـ تـوغلا فى العـرى والجنس، إلى الحد الـذى أثار ثـائرة أصوات كثيرة تندد بهذه المشـاهد الفـاضـحة على الشاشة .

وقد حققت تلك المشاهد بالطبع اقبالا جماهيريا واسع النطاق ، إلى جانب ايحاءات ، ومشاهد أخرى تشير إلى عـلاقات نفس الشاب بزوجة صـاحب الحمام الشعبى ، وإلى نموذج لفنان شـاب يعانى من الشـذوذ ويرجع أزمته إلى تـدليل أمه له فى الصغـر ، ثم هجرتها مع والده إلى الخارج ، والتخلى عنه عندما شعرا بأنه لاحل لأزمة الابن التى تثير الخجل .

بالغ الفيلم فى التعرض لمظاهر الانحراف ، والفســاد الأخلاقى ، حتى استوعبت تلك المشاهد الفيلـم كله ، وأكسبته طابعـا تجاريا بحتا ، رغم محاولات مخرجـه أن يؤكد أن لفيلمه مسحـة وطنية . ورغم مـواعظ رجل شعبى تـرددت على طول الفيلم ، تـدعو إلى الصمود وهو ينادى «اصحى يا مصر ، شدى الهمـة وعدى يا مصر» ، لكن كلماته التى لا تبدو موائمة لفهمه وقدرته على الاستيعاب ، ضـاعت هباء ، وسط ركام أقصى توابل السينما المصرية سوءا وتدهورا .

وهكذا أيضا جاء الفيلم الثالث فى مجموعة أفلام التجارة بالنكسة ، أكثر تلك الأفلام تجارية .

ويمكن أن نتبين من مجموعة تلك الأفلام :

- أن التعـرض لمظاهـر الفساد الأخلاقـى ، لا يعنى على الإطلاق عـرضـه عـلانية على الشاشة .
- كما أن التشـدق بالوطنية وبخلفيـة الفيلم السياسية مـن جانب صانعيـه ، لا يكفى

تحقيقها مجرد كلمات حماسيـة أو خطابيـة الطابـع تتناثـر على طول الفيلـم ، ثم تبتلعها أشياء أخرى أكثر جاذبية ، فى اقتناص الجمهور .

- كما أن التعـرض لمجتمع النكسـة ، وانتقاده ، والدعـوة لتعدى آثـاره انتظارا للنصر المرتقب ، لم تكن معانى دائرة فى ذهن صانعى تلك الأفلام على الإطلاق ، لكن التجارة بالفن فى أردأ صـورة كانت وحدها هى الهدف .

المجموعة الثانية : سينما التعرض للنكسة :

وهى تلـك الأفلام التى تناولـت النكسة ، سـواء مـا يتعلق بانعكاسـاتها فى المجتمع المدنى ، أو العسكرى . ولأن التناول ـ كما سبق الاشارة لـذلك فى مقدمة المبحث الثانى من هذا الفصل ـ لم يتغلغل إلى الأعماق ليكشـف ، ويحلل ، ويضىء ويقدم رؤية ، فقد كان أقرب إلى التعرض منه إلى التناول الحقيقى .

ضمـت هـذه المجموعـة خمسـة أفـلام هـى : أغنيـة على الممر ، وأبنـاء الصمـت ، والعصفور ، وظلال على الجانب الآخر ، والحب تحت المطر .

ومن الملاحظ على تلك الأفلام :

- أنها تمثل أفضل مستويات الأفلام المصريـة التى تعرضت لهذا الموضـوع (انعكاسات النكسة ، ومقدمات أكتوبر) ، وإن تراوح هذا المستوى بين أعمال هذه المجموعة .
- إن فيلما واحدا من تلك المجموعة (أغنيـة على الممر) عرض عام ١٩٧٢ ، أى قبل حرب أكتوبر ، وكان أول الأفلام المصرية التى تناولت مجتمع النكسة العسكرى وأشار الى النصر المرتقب .
- إن ثـلاثة أفـلام من تلـك المجموعة وهـى (العصفور ، أبنـاء الصمت ـــ اللذيـن تم عرضهما عام ١٩٧٤ ـ وظلال على الجانب الآخر الذى عرض عام ١٩٧٥ ، بعد تأجيل للعرض مـن جانب الـرقابـة بالنسبة للفيلـم الأول والثالث ، وتـأجيل لتنفيـذ الفيلم الثانى) ، قد أفقد هذه الأفلام قدرا من القيمـة التى كان من الممكن أن تحملها ، لو أنه قد تم عرضها وقت الانتهاء منها ، خاصة وهى تتنبأ بانفراج الأزمة وبالنصر القادم . وعندما عرضت بعد أكتوبر ، بدت كما لو كانت تجتر الماضى ، بينما كانت هى تتحدث فى الأصل عن المستقبل .
- الفيلم الأخير فى هذه المجموعة هـو (الحب تحت المطر) وتم عرضه عام ١٩٧٥ ، وعلى

الرغم من تعرضه المتأخر زمنيا ـ بالنسبة لبقية أفلام المجموعة ـ لمجتمع النكسة، فقد جاء أقل هذه الأفلام قيمة ، وكان يمكنه أن يكون بعد مرور تلك السنوات أنضج تلك الأفلام. كما أن تبشيره بأكتوبر بعد سنتين من تحقيق النصر بدا إدعاء ، وأدخله فى عداد أفلام المناسبات محدودة القيمة .

تعرض فيلم (أغنية على الممر) لعلى عبد الخالق ، وهو عن أصل مسرحى لعلى سالم، لهزيمة الجيش المصرى عام ١٩٦٧ ، وترك احدى وحداته فى العراء محاصرة من وحدات جيش العدو ، ووسط المجموعة المصرية تنبت معانى الصمود والتحدى ، ويبرز المعدن الأصيل للجندى المصرى ، الذى فرضت عليه الهزيمة دون قتال أو مواجهة، وتتشكل أغنية تبشر بالمستقبل (أبكى ، أنزف ، أموت . وتعيشى يا ضحكة مصر) .

أنتجت الفيلم جماعة السينما الجديدة ، مخالفة للتيار السائد فى السينما المصرية بعد النكسة ، الذى يدعو الى الترفيه ويؤدى إلى تغيب وعى الجماهير .

وقد أشار الفيلم وتنبأ قبل نصر أكتوبر ١٩٧٣ بهذا النصر ، من خلال عرضه لشريحة من جنود جيش مصر ، بعد أن كادت الهزيمة تذهب بسمعة الجيش المصرى كله قيادة وجنودا .

وقد حقق فيلما (العصفور) ليوسف شاهين ، عن قصة كتبها لطفى الخولى (وأبناء الصمت) لمحمد راضى عن قصة لمجيد طوبيا أفضل مستويات تلك المجموعة من الأفلام فى تناولهما لنفس الموضوع . فكلا الفيلمين حاولا مناقشة مسببات النكسة بجدية .

الفيلم الأول كان ميدانه المجال المدنى ، متغلغلا أيضا إلى جبهة القتال . والفيلم الثانى كان ميدانه المجال العسكرى ، ومتعرضا أيضا لحياة هؤلاء العسكريين فى حياتهم المدنية .

وكل من الفيلمين يشير إلى أن الهزيمة كان لها مقدماتها ، وأنها كانت من صنعنا نحن .

أدان فيلم (العصفور) الظروف والملابسات التى هيأت لوقوع الهزيمة ، ومنها أسلوب القهر الذى فرضته مراكز القوى ، ومصادرة حرية الرأى والفكر ، الاهمال والتفكك الادارى ، الشعارات الثورية دون التطبيق ، كما أدان الفيلم العلاقة المشبوهة بين أعتى المجرمين ورجال الأمن ، والعلاقات بين المستفيدين من الاتحاد الاشتراكى وكبار المهربين واللصوص ، والاتجاه إلى تخريب الاتحاد الاشتراكى من داخله . كذلك

أدان العصفور الاعلام الذى ساهم فى صنع الخديعة الكبرى فى أحلك الأوقات ، مع وقوع الهزيمة .

هذا فى نفس الوقت الذى أشاد فيه الفيلم بالالتزام بقضايا الوطن ومشاكله ، وبقدرة الشعب المصرى على استيعاب الهزيمة وتعديها ، والتفافه حول عبد الناصر بعد خطاب التنحى ، رافعا شعار ضرورة التصدى ورفض الاستسلام والاستعداد للحرب . لم يتعرض الفيلم للهزيمة ، ولم يتعرض سينمائيا للمعركة ، لكنه ومن خلال تفاصيله أعلى من شأن (تيمات) وأدان (تيمات أخرى) تمثل فى نظره مقدمات النكسة ، وعوامل مقاومتها فى نفس الوقت .

الفيلم الثانى هو (أبناء الصمت) عن قصة لمجيد طوبيا ، الذى أدان مقدمات النكسة أيضا ، والفقر ، واللا مسئولية ، وكذب الإعلام ، وتوجيهه . وأشاد بالقدرة على الصمود، وتنبأ بتحقيق الانتصار فى المواجهة القادمة . فى نفس الوقت الذى أشار فيه أيضا إلى إنفصال مجتمعى الجبهة ، والداخل ، وإلى تحمل جيل لأخطاء جيل آخر ، وحذر من الوقوع فى خطأ تقدير حجم وقوة العدو الاسرائيلي من جديد .

ومرة أخرى كان يمكن لهذين الفيلمين أن يكونا نبوءة العبور العظيم فى السينما المصرية ، لو أنه قد أتيح للأول أن يعرض دون تأجيل من الرقابة ، وأتيح للثانى أن يتم تنفيذه (كسيناريو) منذ الموافقة عليه عام ١٩٧١ من لجنة القراءة ، لكن تمويله توقف مع الغاء القطاع العام فى السينما . لذلك ظهر الفيلم ونهايته مشاهد النصر التى كانت قد تحققت بالفعل ، وحرم بفعل التأجيل من نظرته المسبقة الى المستقبل .

وفى عام ١٩٧٥ عرض فيلم (ظلال على الجانب الآخر) للمخرج الفلسطيني غالب شعث ، عن قصة لمحمود دياب ، وكان عرضه بعد سنتين من تاريخ انتاجه . والفيلم تعرض كسابقيه لتيمة الصمود والاصرار ، والقدرة على العطاء ، رغم أقسى الظروف . تلك التى تميز المصريين ، وتنبىء بقدرتهم على تخطى عراقيل مجتمع النكسة إلى مستقبل أفضل . وأن استمرارية مصر شىء غير قابل للمناقشة أو للتشكيك . كما تعرض الفيلم لتصوره الخاص عن مستقبل الوطن الفلسطيني .

فى نفس السنة ١٩٧٥ ، وعن قصة لنجيب محفوظ كتبها عام (١٩٧٣) ، قدم حسين كمال فيلم (الحب تحت المطر) . وبه إدانة لمظاهر مجتمع ما قبل أكتوبر ، وما بعد الهزيمة ، ومنها شيوع روح الهزيمة بين فئات كثيرة ، اللا مبالاة والضياع بين الشباب، فقدان الثقة فى وعود الحكومة ، الصحافة الموجهة ، تعاطى المخدرات ، الفن الهابط ،

تدهـور المستوى المادى للمتعلمين ، والانفصـال ما بين مجتمـع الاستعداد للحـرب ، ومجتمع الهزيمة .

والفيلم يشيد بقيم التضحية ، والفداء ، وشجاعة مواجهة الذات .

وانتهى الفيلم بـلافتة تحدد أن تلك كانت البـداية لنصر مرتقب هو أكتـوبر . هذا فى الوقت الذى كـان فيه هذا النصر قد تحقق منذ سنتين ، وأفقد ذلك الفيلـم قدرا آخر من جديتـه ، إلى جانب ما فقـده من قبل مـع سطحية تناولـه للمشاهد الخاصة بـالهزيمة العسكرية ، وضرب مدن القنال ، وتفاصيل المجتمع المدنى فى تلك الفترة .

تلك كـانت الأفـلام الخمسة التـى تعرضـت لنكسة عـام ١٩٦٧ ، وعرضـت زمن الانتصـار فيما عدا (أغنية على الممر) ، الذى عرض قبل سنة واحدة من أكتوبر ١٩٧٣ .

ويسجل لتلك المجموعـة أنها لم تتخذ من موضوع (النكسة) مـادة للتجارة بالفن ، وبالتالى فلم تكن رافدا من روافد سينما التجارة بالنكسة . كما أنها لم تتخذ من أكتوبر مادة أيضـا للتجارة ، ولم تكن بالتـالى ضمن مجموعـة أفلام التجارة بأكتـوبر. وأنها حاولت أن تتلمس مقدمات النكسة ، وأن تتكشف جذورها فى المجتمع المصرى قبل عام ١٩٦٧ ، دون أن يعنى ذلـك أنها نجحت فى تلك المهمـة . فقد ظلت عمليـة الاستكشـاف تبحث على السطح ، ولم يمتلك فيلم شجاعة الامساك بالجذور العميقة لنكسة ١٩٦٧ ، خاصة فى جانبها العسكرى .

وهكذا انقضت السنـوات الأخيرة من الستينيات ، تلك التى أعقبـت هزيمة ١٩٦٧ ، وانقضى عقـد السبعينيات وحتى عـام ١٩٨١ والسينما المصرية لم تقدم مـن الأفلام الروائية عن النكسـة ، ما يوازى قيمة هذا الحدث العميق التأثير فى تاريخ مصر الحديث . لا كما من حيث عدد الأفلام ، ولا كيفا من حيث عمقها .

وقد يكون وراء ذلك عديد من الأسباب :

١ ـ يجىء عامـل نقص الامكانيات المادية المتـاحة للسينما المصرية فى مقدمـة العوامل التى تتخذ كذريعة ـ غير حقيقية ـ لمحـدودية الاقتراب من هذا الموضـوع ، خاصـة فى جانبـه العسكرى ، وذلك مع وجـود القطاع الخاص وحده للتصـدى لهذا الانتاج فى غيبة القطاع العام ، وغيبة التمويل الواجب من الدولة .

٢ ـ قد يعكس ذلك عدم قدرة السينمائيين الحقيقية على التصدى لهذا الموضـوع الشائك الذى يحتـاج إلى خبرة العمل السينمائى ، إلى جانب كتـابة سينمائية تمتلك الـوعى

السياسى والاقتصادى والاجتماعى والعسكرى ، والثقافى ... عن كل جوانب تلك الفترة .

٣ ـ مع انفتاح السبعينيات الاقتصادى ، التفتت السينما إلى الجمهور الجديد الذى أفرزته تلك الحقبة ، والذى تميز بضعف مستواه الثقافى . ولم يكن موضوع كالنكسة وجذورها وآثارها فى المجتمع المصرى ، من الموضوعات التى يمكن أن يتقبلها هذا الجمهور . ولم يوجد المنتج الخاص ـ ومعظمهم من البلاد العربية ـ الذى يجازف بأمواله من أجله . خاصة إذا ما كان ذلك مرتبطا أيضا بالقدرة التوزيعية فى أسواق العالم العربي ، وجمهورها لا يختلف كثيرا عن الجمهور الجديد للانفتاح فى مصر .

وبالتالى كانت الأفضلية فى الانتاج السينمائي فى السبعينيات ، لما يحقق أعلى ايرادات، وأكبر هامش ربح .

ـ وقد سبق وحالت أسباب مشابهة لتلك الأسباب الثلاثة السابقة ما بين السينما وأفلام أكتوبر ، فى حقبة السبعينيات فى السينما المصرية .

٤ ـ كان وجود الرئيس جمال عبد الناصر كشخصية كاريزمية ، ومع تراث الخوف المسبق فى المجتمع المصرى فى الستينيات ، حائلا كبيرا دون السينما وموضوعات مثل النكسة ، يمكنها أن تمس رئيس الدولة ونظام الحكم . وقد يكون ابتعاد السينما المصرية فى السبعينيات عن نفس هذا الموضوع ، نتيجة وجود رئيس للدولة مشارك فى نفس تلك الهزيمة كأحد أفراد النخبة العسكرية الحاكمة فى الستينيات ، مما أنتج حرجا وخوفا من التعرض لذلك الموضوع ـ وبالتالى التعرض لرأس النظام الحاكم . خاصة وأن النظام كان قد بدأ يمارس اجراءات قمعية تجاه مناوئية .

٥ ـ كانت تصريحات الرئيس السادات تتجه دائما للدعوة إلى (التفاؤل) ، وعدم النظر الى (الوراء) ، وكانت أحاديثه تشير بشكل غير مباشر إلى رغبته فى البعد عن بعض ملفات العهد القديم . واستجابت السينما المصرية لتلك الدعوة ، لأنها تلتقى مع رغبة واتجاهات الانتاج السينمائى من جهة ، ولأنها تتفق مع رغبة رئيس الدولة من جهة أخرى ، ولأنها كانت تمثل محاذير شفوية يمكن أن تستنبطها الرقابة على السينما ، وتمثل ضوابط لقبولها العمل من عدمه .

٦ ـ يبدو أن نصر أكتوبر المفاجىء قد أشار باغلاق باب الحديث عن النكسة فى السينما المصرية ، واستلزم الحديث عن النصر غلق ملف الحديث عن الهزيمة .

كما كان الشعار المرفوع فى تلك الفترة هو السلام ، خاصــة مع اتفاقية كامب ديفيد وتطبيع العــلاقات مع اسرائيـل ، واستلزم الحديـث عن السـلام إنهاء الحديـث عن الحرب .

وقد تفسر تلك العوامل السابقة ، كلهـا أو بعض منها ، محدودية كم ، وقدر الأفلام السينمائية التى تناولت النكسة فى السينما المصرية ، فى السبعينيات .

الفصـــل الثـــالث

الانفتاح الاقتصادى وسينما الانفتاح

أولاً : الانفتاح الاقتصادى

رغـم أن تعبير الانفتاح ، لم يـدخل القـاموس الاقتصـادى المصرى كلفظ شـائع ، للدلالة على تغير جـذرى فى توجه الدولة الاقتصـادى ، إلا فى مـرحلة السبعينيات ، إلا أن الحديث عن الانفتاح ، أو المجتمع المفتوح كان طرحه الأول فى أواخر عهد الرئيس جمال عبدالناصر ، وبعد الهزيمة ، حيث أعلن عبدالنـاصر فى بيان ٣٠ مارس أنه يريد مجتمعا مفتوحا ، ليـس بالمفهوم الاقتصادى ، أى التـوجه للاقتصـاد الـرأسمالى وإنما بمفهوم سياسى ، يعنى فتح الأبواب للنقد وللتعبير ، لتمارسه القوى السياسية المختلفة .

ثم جاء الـرئيس أنور السادات ليستخـدم نفس المصطلح للتدليـل على شيىء آخر تمامـا ، وهـو تلـك التغيرات الشـاملـة فى المجتمـع المصرى ، وبـالـذات على الصعيـد الاقتصـادى .

وكما حدث تماما فى الستينيات «حين صدر الميثاق لتقنين القرارات الاشتراكية ، التى سبق وأعلنت فى بداية الستينيات . أو بمعنى آخر حين جاءت النظرية التى تؤكد حتمية الحل الاشـتراكى لاحقـة على التطبيق للاجراءات الاشـتراكيـة ، فقد جاءت ورقة أكتـوبر أيضــا فى السبعينيات لاحقـة على اعـلان الانفتاح الاقتصــادى ، كنهج جـديـد للدولـة بـالقانـون رقـم ٤٣ لسنة ١٩٧٤ . لكـن ورقـة أكتوبـر لم تتحـدث عن حتميـة الحل الرأسمالى ، وعن هدم النظـام القديم كالميثاق ، لكنها تحدثت عـن ترشيده وتصحيحه ، بل وأكدت استمرارية أسس النظام القديم ، حيث ذكرت بالنص لقد أرجف الذين زعموا أننا نريد أن نلغى الميثاق ، أو أن نعدل عن اشـتراكيتنا » (١).

---

(١) د . أسامة الغزالى حرب . حوار بعنوان تحطيم الأساطير ، أجراه د . عمرو عبد السميع ، الأهرام الاقتصادى، العدد الصادر بتاريخ ١٧/ ١٠/ ١٩٨٨ م .

لكن ما تمت ممارسته بالفعل لاحقا لقانون ٤٣ لسنة ١٩٧٤، ولورقة أكتوبر، كان فى حقيقته مغايرا تماما اقتصاديا لوجه مجتمع الستينيات فى مصر، مما أرخ لنظام جديد، كانت له آثاره الشاملة والعميقة فى المجتمع المصرى، ليس فقط اقتصاديا، ولكن اجتماعيا ونفسيا، بل وواكبته بذور انفتاح آخر فى المجال السياسى. وكان لتلك الآثار العميقة والشاملة مردودها فى المجال الفنى بوجه عام، والسينمائى بوجه خاص، لما يتصف به فن السينما من طابع جماهيري، وثيق الصلة بتغيرات المجتمع.

فالانفتاح وان كان فى الأساس « يشير إلى سياسة اقتصادية، فان المصريين يفهمون منه معانى أوسع بكثير، إذ ترتب على تطبيق اجراءات الانفتاح تغيرات عميقة فى العلاقات الاجتماعية، والقيم السائدة، بحيث أصبحت كلمة الانفتاح تثير فى ذهن المصرى العادى صورا ومواقف وعلاقات وقيما، تختلف اختلافا جذريا عما اعتاد أن يراه فى الخمسينيات والستينيات » [(١)].

وكان وراء اعلان سياسة الانفتاح الاقتصادى فى مصر السبعينيات دوافع تعددت: أشار البعض الى أنه كان نتيجة «ضغط فئات اجتماعية جديدة ظهرت فى المجتمع المصرى، بعد فشل عملية التحول الاشتراكى، على الرغم من أن هذه العملية هى التى مكنتها من تكوين ثروات مثلت قوتها الاقتصادية فيما بعد، وأغلبها من عناصر القطاع العام، والزراعة، والتجارة، والمقاولات. وكان تراكم ثرواتها بسبب قصور التنظيم الاجتماعى، أو الاطار المؤسس للاقتصاد القومى. وبعد أن حصلت هذه الفئات على الحد الأدنى من القوة الاقتصادية، وساهمت فى تخريب عملية التحول الاشتراكى، بدأت تضغط للأخذ بالانفتاح» [(٢)].

«وقلص آخرون دوافع الانفتاح إلى حد تصويره وكأنه مجرد نزوة أو مزاج خاص لأنور السادات، أو لمجموعة حاكمة، وربطه بعضهم بما تم فى أعقاب ١٥ مايو ورغبة قوى غربية فى تخريب الاقتصاد المصرى بالانفتاح، متجاهلين أسبابا موضوعية كانت وراءه، ومنها المشكلات التى واجهها الاقتصاد المصرى قبل ١٩٦٧، والتى تفاقمت بعد النكسة. ذلك أن الحرب أضافت أعباء هائلة إلى الدولة وهى أعباء إزالة آثار

---

(١) د. جلال أمين. الاقتصاد والسياسة والمجتمع فى عصر الانفتاح، مكتبة مدبولى، القاهرة، طبعة أولى ١٩٨٤، ص ٥.

(٢) د. جودة عبدالخالق. الانفتاح الاقتصادى والنمو الاقتصادى فى مصر ١٩٧١ ـ ١٩٧٧، مصر فى ربع قرن، بيروت ١٩٨١، طبعة أولى، ص ٣٨٣.

العدوان ، واعادة التسليح ، مما استلزم ضرورة تغذية الاقتصاد المصرى بروافد من رؤوس الأموال ، واتاحة أكبر قدر من الاتصال بالعالم الخارجي» [1].

أما ورقة أكتوبر التى اعلنها الرئيس السادات ، فهى تشير إلى هذا المعنى الأخير «الذى يقوم على تقدير احتياجات الاقتصاد المصرى من ناحية ، وعلى الفرص المتاحة للتمويل الخارجي من ناحية أخرى» [2].

كانت هناك آراء لاقتصاديين مصريين مناهضة لاجراءات تطبيق الانفتاح الاقتصادى فى مصر ، ومنهم د. فؤاد مرسى الذى رأى أن الانفتاح «قد أطلق الحرية الكاملة لرأس المال الخاص أجنبيا كان أو محليا ، وتمثلت تلك الحرية فى اطلاق حرية رأس المال الخاص فى كل الأنشطة والمجالات الاقتصادية ، وفى اطلاق حرية النمو له إلى أعلى المراحل والمستويات . وبذلك أعيدت السيادة لرأس المال الخاص على الاقتصاد المصرى ، وفتح الطريق أمام تحجيم القطاع العام كما وكيفا ، ووضعه فى خدمة رأس المال الخاص محليا كان أو أجنبيا .

وعلى الرغم من تعدد المجالات التى فتحت أمام رأس المال الخاص ، إلا أنه تبين أن الأعمال التى أقبل عليها كان أهمها أعمال الاستيراد ، والمقاولة ، والتوريد ، والوساطة ، والسمسرة ، والتمويل وتجارة العملة ، والسلع الاستهلاكية ، ومجالات الاسكان وما سمى بالأمن الغذائى .

ودلت التجربة العملية ، أن هذه الرأسمالية المحلية ذات الطبيعة الطفيلية ، لا تعبأ بتطوير الاقتصاد الوطنى ، ولا باجراءات التحولات الاجتماعية الضرورية .

كما أكدت اجراءات الانفتاح تخلى الحكومة عن عمليات التنمية ، أى عن مسئوليتها الاقتصادية الأولى ، وذهبت معظم الاستثمارات الانفتاحية لمشروعات استهلاكية ، تنتهى بانتهاء سنوات الاعفاء ، ليبدأ مشروع استهلاكى جديد يستفيد من حد الاعفاء المقرر» [3].

---

(١) د. أسامة الغزالى : مرجع سابق .

(٢) أنور السادات : ورقة أكتوبر ، جمهورية مصر العربية ، هيئة الاستعلامات ، ابريل ١٩٧٤ ، ص ٦٢ .

(٣) د . فؤاد مرسى : مصير القطاع العام فى مصر ، دراسة فى اخضاع رأسمالية الدولة لرأس المال المحلى والأجنبى، مركز البحوث العربية ، القاهرة ، ١٩٨٧ ، انظر من ص ١٠ الى ص ٢٥ .

لكـن مثل تلـك الآراء المناهضـة لـلانفتاح لا تنفـى ظهور نماذج قليلـة ومحدودة لمشروعات نـاجحة انتاجيـة ، قام بها القطاع الخاص ، لكنهـا لم تؤثر فى المجـرى العام لجملة مشروعات الانفتاح الاستهلاكية .

فى تلك الفترة ، ظهـر تعبير جديـد أيضا فى الحياة الاقتصـادية المصريـة وهو تعبير النشاط الطفيلي ، ثم امتد هذا التعبير ليشير إلى فئة اجتماعية تمارس هذا النشـاط «وميز هـذا النشـاط وتلك الفئـة كـونها تقـدم على استغلال الغير وليـس على عنصر الانتـاج الحقيقي ، وأنها نـاقلة للثورة وليسـت خالقة لها ، ومعهـا تنفصم العلاقـة بين الجهد والكسب ، وتتفشى ممارسات التسلق والانتهازية والوصولية» [1].

وإلى جانب تلـك العناصر الطفيلية أو تلك الفئـة ذات الممارسات الطفيلية ، فى مجال النشاط الاقتصـادى ، كشفت حقبة الانفتـاح فى مصر عن روافـد أخرى ، كونـت نخبة الانفتاح ، كـان منها «بقـايا الرأسماليـة التقليدية التـى تم تحجيمهـا فى الخمسينيات والستينيـات فى مصر ، ثـم تـم استـدعاؤهـا فى السبعينيـات للمشـاركـة فى النشـاط الاقتصادى ، خاصـة بعد انهاء الحراسات . ثم عناصر البيروقراطية التى تقلدت وظائف داخل جهاز الدولة والقطاع العام ، وكونت ثرواتها بطرق مشروعة وغير مشروعة ، وكان من بينها أفراد من المؤسسة العسكرية .

واستطاعـت تلك الفئات الثـلاث أن تحقق فيما بينها تحالفـا دعمه وحدة المصـالح الماديـة ، إلى جانـب علاقـات مصاهـرة ، ونسـب ، جمعت بين مجمـوعة محددة مـن العـائلات ، وامتدت بصـلاتها إلى شخص وأسرة رئيـس الدولـة ، وكبار المسئـولين فى الحكومة والقطاع العام ، وقيادات الحزب الحاكم» [2].

وقد كان للانفتـاح ـ مع تلك الممارسات الخاطئة لتطبيقه ـ آثاره على عملية التنمية وبناء الاقتصاد فى مصر ، «فارتفعت الأسعار ، واختل التوازن اختلالا خطيرا بين

---

(١) د . ابراهيم العيسوى : فى اصلاح ما أفسده الانفتاح . كتاب الأهالى ، العدد الثالث سبتمبر ١٩٨٤ ، أنظر ص ١٩١ الى ص ٢٠٨

(٢) سامية سعيـد امام : من يملك مصر ؟ دراسة تحليليـة للأصول الاجتماعية لنخبـة الانفتاح الاقتصادى فى المجتمع المصرى ١٩٧٤ ـ ١٩٨٠ ، الطبعـة الأولى ، القاهرة ، دار المستقبل العـربى ، ١٩٨٦ ، أنظر ص ٥٦ ، ١٠٦ ، ١٢٩ ، ١٣٥ .

ـ د . مصطفى كامل السيد . المجتمع والسياسة فى مصر ـ دور جماعات المصالح فى النظام السياسى المصرى ١٩٥٢ : ١٩٨١ ، دار المستقبل العربى ، القاهرة ١٩٨٣ ، ص ٦٧ .

مستوى الأجور ومستوى المعيشة ، هذا فى الوقت الذى ظهر فيه نمط استهلاكى جديد تكاليفه باهظة ، لم يقدر على محاكاته إلا الطبقات الثرية الجديدة ، ولم تجد الأغلبية الباقية إلا البحث عن أعمال اضافية ، مـا يستتبع ذلك من اختلال العمل الأصلى ، أو الهجرة للخارج أو اللجوء لوسائل الكسب غير المشروع ، أو الانسياق للشعور بالاحباط والعجز والهجرة من المجتمع بالعقل ، الى ظل يعيش فيه بجسده [1].

وتداخلت آثار الانفتاح الاقتصادية والاجتماعية فى المجتمع المصرى ـ مما سيأتى ذكره لاحقًا ـ ومما كان له أثره على تغير نسق القيم فى المجتمع المصري ، وظهور سينما الجمهور الجديد .

وقد قدر أيضـا لتلك الممارسات الاقتصادية ، أن تمثل روافد لأحد تيارات السينما الهامة فى السبعينيات وهى سينما (الانفتاح) . وتطرقت الى الشاشة للمرة الأولى معانى الانفتاح ، والفئات الطفيلية ، وبقايا البرجوازية القديمة ، ونمط الاستهلاك الجديد ، والاختلال بين الأجر والعمل ، ومجالات السمسرة ، وتمليك المبانى ، وتجارة العملة ، والأغذية الفاسدة ، والتحالفات العائلية ، كما عمقت السينما مفهومها عن تخريب القطاع العام من داخله ، والخلط بين المال العام والخاص ، والعزوف عن توظيف الاستثمارات فى الأنشطة الانتاجية .

ولا يعنى تطرق تلك المعانى إلى الشاشة إرتفاع درجة الوعى بها ، وبآثارها فى الأفلام السينمائية التى تناولتها . فقد تراوحت تلك الأفلام ـ كعادة السينما المصرية فى تناولها للوقائع المصرية ـ ما بين الوعى ، والتنبيه، ومحاولة الإسهام عن طريق الفن بدور التنوير لما يمر به المجتمع المصرى ، وبين المتاجرة وركوب موجة الرواج الجماهيرى لتيمات تجد استجابة من المشاهدين ، فى فترة زمنية محددة .

ولذلك فقد تراوحت الأفلام المصرية ، التى تناولت الانفتاح ، ما بين الأفلام الجيدة التى حاولت أن تقوم بمهمة التحليل ، والتنبيه ومحاولة الوصول إلى رؤية ، والأفلام الرديئة ، التى ساهمت فى الترويج للانفتاح الاستهلاكى غير المخطط ، والتى أعلت من قيمة أبطالها من الانفتاحيين الجدد .

---

(1) Baker . Raymond william , Egypt Uncertain Revolution Under Nasser and Sadat . OP. cit , P

ـ د . ابراهيم العيسوى . مرجع سابق . ص ٧٤

ـ د . عبد الجليل العمرى . ذكريات اقتصادية واصلاح المسار الاقتصادى ، دار الشروق ، القاهرة ، بيروت ، طبعة أولى ١٩٨٦ ، ص ٦٩ ، ٧٠ .

ثانيا : اختلال نسق القيم فى المجتمع المصرى وأثر ذلك على معايير النجاح الجماهيرى للأفلام

لم يكن الانفتاح مجرد نهج اقتصادى لمصر السبعينيات ، لكنه ومن خلال آثاره الاجتماعية ، كان بمثابة انقلاب فى كثير من الأوضاع والمفاهيم التى كان من المتصور أنها استقرت فى الضمير الجمعى المصرى ، ومثلت نسقا لقيمه غير قابل للتبديل ، ذلك لأنه نتاج للتجربة المصرية منذ آلاف السنين .

لكن الانفتاح الاقتصادى بالكيفية التى تم تطبيقه بها فى مصر - وليس لمجرد كونه انفتاحا تمت تجربته بنجاح فى كثير من دول العالم - أساء لهيكل الأجور والمرتبات ، ولهيبة السلطة ، ولثقة المصريين بالنفس . ونشأ معه مايسمى بالسلوك الطفيلى ، وصاحبه تدهور ثقافى إنعكس فى أشكال متردية من الفنون ، تلائم ذلك الجمهور الجديد ، الذى كان نتاجا لانقلاب الأوضاع الاقتصادية ، وللخلل الذى لحق بنسق القيم المتوارث فى المجتمع المصرى .

وقد استطاع ذلك الجمهور الجديد بسطوته المادية ، أن يزيح عناصر الطبقة المتوسطة ، التى كانت هى المستهلك الأول للإنتاج الثقافى والفنى فى مصر ، والتى انحدرت إلى مصاف الفقراء ، وأن يتميز وحده بالقدرة على شراء الفن . ومن هنا كانت الفنون جماهيرية الطابع (كالغناء ، والمسرح ، والسينما) هى أكثر أنواع الفنون تأثرا بسطوة هذا الجمهور الجديد .

وتجىء القيم فى أى مجتمع من المجتمعات ، « بمثابة معايير للحكم على الظواهر والسلوك ، وتحديد أولويات الأهداف التى ينشدها مجتمع معين ، وبالتالى يتوقع من أفراده احترامها والسعى الدائب لتحقيقها . كما تتراوح القيم فى أهميتها بحيث يمكن فى معظم الحالات ترتيبها تنازليا أو تصاعديا فى مجتمع معين ، ولأن القيم تتواجد فى أنساق مترابطة ، فإن لكل مجتمع قيمه التى يحكمها اتساق داخلى يساعد أفراده على النظرة المشتركة للأمور ، وعلى حد أدنى من السلوك والاستجابة النمطية للمنبهات نفسها ..... ولأن نسق القيم يملك قدرًا من التغير والتبدل ، فإن التركيز على نظام أو آخر من أنظمة القيم فى مرحلة معينة ، هو نتاج المعطيات السياسية ، والطبقية . وتوجهات النخبة الحاكمة فى تلك المرحلة » [1] . من هنا ومع تغير تلك المعطيات فى

---

(١) د . سعد الدين إبراهيم : مدخل إلى فهم مصر ، مصر فى ربع قرن ، بيروت ، ١٩٨١ ، طبعة أولى ، انظر من ص ٤٢ _ ٥٠ .

المجتمع المصرى فى مرحلة السبعينيات ، كان ذلك التغير الذى لحق بدوره بنسق القيم .

ذلك التعرض لنسق القيم ، إنما هو تقدير لما له من أهمية انعكست فى المجال الفنى فى مصر السبعينيات ، ذلك « أن السيطرة القيمية تبقى فى النهاية للطبقة المسيطرة اقتصاديا ، والتى تفرض قيمها الخاصة بمختلف الوسائل التى تستخدمها ، لفرض هذه القيم وأهمها الدولة بشتى أجهزتها الرسمية ـ ومنها الإعلامية ـ كما أن القيم تلعب دورا مزدوجا ، فهى إما أن تساعد على تطور المجتمع أو تعيق هذا التطور . ويتوقف ذلك على الطبقة التى تهيمن على هذه القيم ، وإلى أى حد تستجيب لمصالح الجماهير ، وتعبر بصدق عن رغباتهم وحاجاتهم الحقيقية » [١].

وفى السينما تصنع الكثير من الأفلام ، الجزء الأكبر منها أفلام استهلاكية تقدم عادة صورة مزيفة وغير حقيقية للإنسان المصرى على الشاشة ، وإذا ما ألقينا نظرة على تلك الأفلام فى السينما المصرية ، لأمكننا أن نتبين عادة أنها من صنع الطبقة المسيطرة ، « التى لاتريد أن تتنازل عن سيطرتها ، لذلك لايحض انتاجها السينمائى على التغيير من قريب أو بعيد . وإنما هى تعمل من خلال الأفلام على الترويج للأفكار والأنماط التى تخدم بقاء كل شىء فى المجتمع على ماهو عليه . أى على استمرار الأوضاع الاجتماعية والسياسية والاقتصادية السائدة »[٢].

ومع اجراءات تطبيق الانفتاح ، تسيدت اقتصاديا فئات المهنيين ، الذين دفعت الهجرة إلى بلاد النفط بالعدد الأكبر منهم . وساهم التسيب فى سوق الأسعار والأجور فى ارتفاع نسبة مايحصلون عليه مقابلا لخدماتهم . كما برزت أيضا إلى سطح المجتمع فئات السماسرة ، وتجار العملة ، والمتاجرين بأقوات الشعب تحت ستار تحقيق الأمن الغذائى ، والمقاولين الذين تحولوا إلى تجارة المبانى ... وهى فئات تتصف بضآلة حصيلتها التعليمية والثقافية ، وما يمكن أن تتسم به من وعى وإدراك فى استقبالها للأعمال الفنية .

خلق الانفتاح هذا الواقع الاجتماعى الجديد فى مصر السبعينيات ، « وتمخضت عنه نتائج جمة فى مجال السلوك الاجتماعى ، والأوضاع السيكلوجية ، إنعكست فى النهاية

---

(١) زكى عبد الحميد زكى : القيم الاجتماعية للانفتاح الاقتصادى فى مصر ، كما تعكسها نماذج من الإنتاج الفنى السينمائى فى السبعينيات (دراسة فى تحليل المضمون ١٩٧٤ ـ ١٩٨٤) رسالة ماجستير ، ص ٣١ ، ٣٢ .

(٢) سمير فريد : الإنسان المصرى على الشاشة بين الأفلام الاستهلاكية والأفلام الفنية ، مجلة الهلال ، شهرية ، دار الهلال ، نوفمبر ١٩٨٤

على نسق القيم ، وذلك من خلال إعادة توزيع الدخل لصالح تلك الفئات الجديدة . مما خلق فى نفس الوقت واقعا جديدا أيضا فى مصر هو (الاغتراب)، كشكل من أشكال الانسلاخ عن المجتمع ، والاحساس بالعزلة ، والعجز عن التلاؤم مع المتغيرات الحادة .

وكان لهذا الاغتراب ظواهره ، التى استطاعت السينما عن طريق مجموعة الأفلام التى تعرضت للانفتاح بالهجوم والتحذير من بعض نتائجه ، أن ترصده ، وتتتبع بقدر كبير من الوعى آثاره فى المحيط الاجتماعى المصرى .

فنتيجة للاغتراب ، نشأ نوع من العنف وجه إلى الاعتداء على بعض ممثلى السلطة العامة من الأشخاص الرسميين ، كرجال الشرطة ، مما تسبب فى انخفاض هيبتها .

ونتيجة للاغتراب أيضا نشأت ظاهرة الهجرة والنزوح ، وجانب منها متعلق بهجرة العقول ، الذى تتعرض له الفئات الأكثر ثقافة ، والتى لم يستطع المجتمع استيعابها داخل خطط طموحة للتنمية ، كما تزايدت الهجرة للعمل خارج الوطن ـ الهجرة المؤقتة ـ ودخلت مصر (عصر تصدير أبنائها) على حساب خلق امكانيات التنمية الاقتصادية والاجتماعية المستقلة ، وفقدت البلاد عناصر من أفضل ملكاتها العمالية والتكنولوجية . وحتى مايتعلق بالهجرات غير الماهرة ، فقد أساءت إلى مجالات كثيرة فى مصر ، ومنها قطاع البناء والتشييد على سبيل المثال .

ولم تستطع الدولة وقتئذ ــ وحتى الآن ــ أن تتنبه إلى النتائج السلبية لعمليات الهجرة ، والتى لاتتوازى على الإطلاق مع نتائجها الإيجابية ــ كما يسود الاعتقاد الخاطئ ـ والمتمثلة فى تحويلات المصريين العاملين بالخارج .

ومع غياب رب الأسرة ، وتسيد الأمل والرجاء فى النزوح ، وسيطرة عوامل الجذب المادى ، ونشأة أنماط استهلاكية مدمرة مع العائدين ، ومع الفئات الطفيلية الجديدة ، فى مواجهة العجز المادى لدى الذين لم يغادروا مصر . نشأ الحل الفردى واتسم بنوع من الأنانية ، فإما النزوح للخارج كغاية لاتدانيها أية غاية أخرى ، وإما الانسحاب من المجتمع لتجمعات خارج حدود الشرعية ، خاصة مع غياب الممارسة الحقيقية للديمقراطية ـ كالجماعات الإسلامية والتجمعات الشيوعية ـ أو اختيار القناعة كحل ظاهرى ، يخفى بركانا من اليأس والقنوط والأحباط والأحساس بالعجز ، كان من نتائجها أن طفت على السطح فى المجتمع المصرى ممارسات تقترب من حد الظاهرة فى بعض حالاتها كالاختلاس ، والرشوة وزيادة مبالغها إلى حد الملايين ، وبين مستويات عليا ، والغش ، والتزوير ، وتزايد جرائم التموين وحالات الاغتصاب ، وحوادث

الانحراف بين بيئات لم تعرفها من قبل .. وغيرها [١].

وكان من الطبيعى أن تصاب الحياة الثقافية أيضا بنوع من التشويه ، وتحول الفن فى قطاع كبير منه إلى سلعة لاخدمة ، وتسيد ذوق أصحاب القوة الشرائية المكتسبة بلا عمل منتج ، ومن تضخمت أجورهم لا لجهد بذلوه وإنما بسبب هجرة العمالة إلى بلاد النفط العربية ، وارتفاع قيمة الأراضى والعقارات ، ورواج قطاع الشقق المفروشة وما إلى ذلك .

أما الطبقة المتوسطة التى تصدرت الحياة الثقافية انتاجا ، واستقبالا فى المجتمع المصرى حتى بداية السبعينيات ، فقد تراجعت من خلال قرارات وسياسات نظام الحكم الاقتصادية والاجتماعية .

« ولأن أحد تعريفات علم السياسة أنه علم توزيعى ، يدرس كيفية توزيع الموارد النادرة بين المواطنين وماهى انحيازاته الاجتماعية ، ولأن الواقع المصرى بالتحديد يشير إلى أن السلطة تلعب دورا تاريخيا بارزا دائما ، فى نشأة الطبقات الاجتماعية وحمايتها ، فلم تكن الطبقة المتوسطة هى التى إنحاز لها نظام الحكم فى السبعينيات ، لكنه إنحاز لطبقة الانفتاحيين الجدد » [٢] . وكان لتلك الأوضاع آثارها السيئة ، ذلك أن التاريخ

---

(١) عبد الخالق فاروق حسن : الآثار الاجتماعية للانفتاح الاقتصادى ، مجلة شئون عربية ، عدد نوفمبر ١٩٨١، انظر من ص ١٠٧ إلى ص ١٢٥

ـ د . إبراهيم العيسوى : مرجع سابق انظر من ص ٣٦ إلى ص ٤٤ .

ـ سيد عبد اللطيف أحمد : تطور القيم والأساليب الثقافية المرتبطة بالجماعات الطبقية مجلد التدرج الاجتماعى ، المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية ، المسح الاجتماعى الشامل للمجتمع المصرى ١٩٥٢ ـ ١٩٨٠ ، انظر من ص ٤٣٠ إلى ٤٤٣ ، ومن ص ٣٥٣ إلى ص ٣٥٤ .

ـ د . نادية حليم : الهجرة ، مجلد السكان ، المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية ، المسح الاجتماعى الشامل للمجتمع المصرى ١٩٥٢ ـ ١٩٨٠ ، انظر من ص ١٣١ إلى ١٣٥ .

ـ د . نادر فرجانى : سعيا وراء الرزق ، دراسة ميدانية عن هجرة المصريين للعمل فى الأقطار العربية ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، مارس ٨٨ ، طبعة أولى ، انظر من ص ١٥٣ إلى ص ١٦١ .

(٢) د . على الدين هلال : المشكلة السياسية فى مصر والتحول إلى تعدد الأحزاب ، تجربة الديموقراطية فى مصر ، مكتبة نهضة الشرق ، جامعة القاهرة ، طبعة ثالثة ، ١٩٧٦ ، ص ٢٣ .

ـ د . جمال مجدى حسنين : البناء الطبقى فى مصر ١٩٥٢ : ١٩٧٠ ، دار الثقافة للطباعة ولنشر ، القاهرة ، ١٩٨١ ، ص ٣١ .

-Waterbury .the egypt of nasser and sadat, guildford,surrey.princeton university press. 1984,p. 426.

- Baker . op . cit , p. 165

المصرى قد أثبت على مداره » أن الطبقة المتوسطة كانت دائما أكثر وعيا بهويتها من سائر الطبقات ، وأن أصحابها عادة مايحملون هم تعليم أبنائهم ورفع مستواهم ، مقارنة بالطبقتين العليا والدنيا . وتبقى الطبقة المتوسطة أيضا هى البوتقة التى تتجمع عندها قيم المجتمع الأصيلة ، دون تنازل أو تهاون تفرضه ظروف الحياة لدى الطبقتين الأخريين .

وفى عصر البترول شهدت تلك الطبقة تدهورا وضياعا ، وأصيبت قطاعات كبيرة منها بالاحباط فى امكانيات تحقيق أمانيها وتطلعاتها فى المستقبل ، خاصة الاجتماعية الايجابية .

وقد ساهم تدهور مستوى التعليم ، وتدهور المستوى الثقافى والعقلى العام الذى ساعدت عليه وسائل الاتصال الجماهيرية ــ وخاصة التليفزيون على تقهقر الموظف الحكومى ــ عماد الطبقة المتوسطة ـ وأسرته إلى مرتبة أدنى اجتماعيا ، وإلى تحول شعوره إلى الاحساس بالتعاسة ، وإلى خروجه القهرى من دائرة استهلاك المواد الثقافية .

وهكذا كان الانفتاح فى مصر ليس مجرد ظاهرة اقتصادية فقط ، بل هو ظاهرة تحول مجتمعى شامل ، بكل أبعادها وآثارها ، فيما يتعلق بالقوى الاجتماعية ، وبنسق القيم فى المجتمع ، بل وبالشخصية القومية ذاتها . ومعه تبدلت معايير الصواب والخطأ، والمسموح والممنوع ، والمقبول والمرفوض » [1].

فأين كانت السينما من هذا التحول المجتمعى ؟ وأين كانت من هذا الانفتاح الذى أنجب جمهورها الجديد ؟ هذا ماسنحاول الإجابة عنه .

ثالثا : سينما الجمهور الجديد فى مواجهة سينما التنبيه والوعى

مثل تيار سينما الانفتاح ، أحد أهم تيارات سينما السبعينيات فى مصر ، وذلك إلى جانب تيارى سينما مراكز القوى ، وسينما أكتوبر .

إلا أنه يمكن القول أن تيار سينما الانفتاح كان فى مجمله أكثر تلك التيارات

---

(١) سعد زهران . فى أصول السياسة المصرية . مقال تحليلى نقدى فى التاريخ السياسى . دار المستقبل ، ١٩٨٥ ، طبعة أولى ، ص ٨٥ و ص ١١٦ .

ـ د . اكرام بدر الدين . الثقافة السياسية ، النظام السياسى المصرى وتحديات الثمانينيات ١٩٥٢ ـ ١٩٨٢ ، مكتبة نهضة الشرق . جامعة القاهرة ، طبعة ثانية ، ١٩٨٦ ، ص ١٧٦ .

معاصرة، وأكثرهـا اقترابًا من نبض اللحظة ومعانـاة الواقع . فإذا كانـت سينما مراكز القـوى ، تنصب على تنـاول ممـارسات الماضـى فى مصر ، وخـاصـة ممارسـات فترة الستينيات السيـاسية والاقتصاديـة . وإذا مانحـت سينما أكتوبر إلى التقـديم لحرب ١٩٧٣ بتناول مقابلها أيضـا ، بمعنى سنوات مـاقبل النكسة ومابعدها كمقدمة للنصر ، إلا أن مجال سينما الانفتاح كـان هو الحاضر ، حـاضر مصر السبعينيات بممارسـاته الاقتصادية والاجتماعيـة ـ وليست السياسيـة ـ وان انعكست بشكل أو بـآخر فى تلك الأفلام ـ وبـالتالى ، فقد امتلكت شجاعة مـواجهة سياسة الانفتاح وآثـارها فى المجتمع المصرى ، فى عهد صاحب هذه السياسة الرئيس أنور السادات .

تلك الشجاعة إنما تنسب فقط للجانب الجاد الواعى من تيار سينما الانفتاح ، الذى تناول ممـارسـاتـه بالنقـد والتحليل ومحاولة اثـارة الوعـى ، والتنبيه لسـوء التطبيق والعاقبة . لكنها لاتتعلق على الاطلاق بذلك الجانب الآخر من تيار سينما الانفتاح ، وهو المتاجرة عن طريق السينما بالأزمات المصرية ، والمستغل لرواج (تيمات) أثبت تناولها قدرتـه على اجتذاب جمهـور ، وتحقيق أربـاح ، وكان طـريقها تكـريس الأمـر الواقـع والاعلاء من شأن نماذجه .

كما أنه وإن كانـت سنوات السبعينيات ، قد شـهدت مولـد تيار الانفتاح فى السينما المصرية، إلا أنه يمكن أن نسجل أن أصحاب الجناح الأول منه ـ سينما الوعى والتنبيه ـ كانوا أسبـق فى الظهور على السـاحة السينمائية . وظهرت أفـلام مهاجمة الانفتاح فيما يقرب من منتصف السبعينيـات ، بينما تأجل ظهور الجناح الثانـى ـ سينما الجمهور الجديد ـ إلى مايقـرب أيضا من نهاية السبعينيات. فيما يؤكـد وعى الجناح الأول الذى سارع بالتحـذير والتنبيه ، وانتهازية استغـلال الجناح الثانى ، الـذى سعى إلى تناول موضـوع له جاذبيته ، بصرف النظر عن كيفية هذا التناول الذى اتسم بالتجارية .

وقد استمـر وجود أفلام الانفتـاح فى سينما الثمانينيات ، خاصـة فى النصف الأول منها ، كرجع الصـدى لأحداث السبعينيات من ناحية ، ولاستمـرار ممارسات الانفتاح وآثاره فى المجتمـع المصرى فى تلك الحقبة وحتى الآن ، تلـك الآثار التى حفرت وجـودها اقتصاديا ، وتعمقت جذورها اجتماعيا .

وفى الثمانينيـات ، تـأكـدت أيضـا الغلبة للجمهـور الجديـد كمستقبـل لـلأفـلام السينمائيـة ، خاصـة مع انتشـار أجهزة الفيـديـو ، واستمرار تـراجع دور العـرض

السينمائى فى مصر . وكان ذلك فى صالح أفلام جناح الجمهور الجديد من سينما الانفتاح .

ويمكن أن نضيف إلى هذا العامل الأخير ، عاملا فى غاية الأهمية وهو ذلك المتعلق بالموزع الأجنبى ـ العربى بالتحديد ـ للأفلام المصرية ، والذى ينتج الجانب الأكبر من الفن السينمائى فى مصر ـ من خلال شروطه وهيمنته على الأسواق العربية ، المستورد الأساسى للفيلم المصرى ، وهى شروط فى غير صالح الفن السينمائى أو صالح الثقافة الرفيعة المستوى ـ كما سيتم التعرض لذلك بالتفصيل عند تناول سينما الجمهور الجديد .

وهناك ملاحظة ، وهى أنه عند تناولنا لتيار سينما الانفتاح فى السينما المصرية فى السبعينيات ، سينقسم ذلك إلى قسمين لكل منهما أسباب للوجود والاستمرار ، كما سبق التعرض لذلك التقسيم ، وهما :

١ ـ سينما الوعى والتنبيه .

٢ ـ سينما الجمهور الجديد .

كما أن هنا تقسيما آخر سيلحق بذلك التقسيم الأول . ذلك أننا نرى أن سينما الانفتاح ، ليست هى فقط تلك التى تناولت الانفتاح كموضوع لها ، لكن لها مدلولا أوسع ، يرتبط بنوعية توجه تلك السينما للجمهور . فهناك سينما قاومت الانفتاح وكان الانفتاح هو موضوعها . وسينما أخرى لم تتناول الانفتاح ، لكنها فى نفس الوقت لم تتوجه إلى جمهوره الجديد ، بل أصرت على تقديم نماذج جيدة للأفلام السينمائية تثير أيضا نوعا من الوعى والتنبيه ، وإن كان فى غير اتجاه موضوع الانفتاح .

كما أن أفلام الانفتاح ، فى جانب تكريس اجراءاته والاشادة بنماذجه الجديدة ، أى تلك الأفلام التى شايعت الانفتاح بآثاره المدمرة ، كان لها امتداد آخر خارج موضوع الانفتاح ، بمعنى امتداد عن طريق أفلام رديئة المستوى ، غازلت جمهور الانفتاح دون أن تتطرق للانفتاح نفسه ، لكنها ومن خلال استغلال المزاج النفسى ، وتردى المستوى الثقافى لفئة المشاهدين الجديد فى الداخل والخارج ، قدمت أفلاما هابطة القيمة تحوى كثيراً من المحظورات ـ خاصة الأخلاقية ـ القديمة ، وقدمت العنف ، والدم ، والمخدرات ، والجنس ، ... بلا أى تقدير حقيقى لخطورة ذلك التقديم الساذج والمشوق ، فى نفس الوقت .

ولذلك فإن التقسيم الثانى ـ والملحق بالأول ـ فى سينما الانفتاح سيكون :

١ ـ **سينما التنبيه والوعى** : وهى تحوى سينما مقاومة الانفتاح ، والنماذج الجيدة من انتاج الفترة .

٢ ـ **سينما الجمهور الجديد** : وهى تشمل سينما مشايعة الانفتاح ، والنماذج السينمائية الرديئة من إنتاج نفس الفترة أيضًا .

على أن تتم التفرقة بين النوعيات المختلفة من تلك الأفلام ، عند التعرض لها بالتفصيل.



سينما الوعى والتنبيه

(أ) سينما مقاومة الانفتاح:

تـراوح المستوى الفنـى لأفلام مقـاومـة الإنفتاح ، بين الأفـلام الجيدة ، والأفـلام محدودة القيمة والمستـوى ، لكنه يسجل لها جميعـا أنها تصدت لتلـك الممارسات ، فى الحياة الاقتصادية والاجتماعية المصرية وأرادت أن تسـهم مع أصوات أخرى فى الحياة المصرية فى مهمة التحذيـر من الانحرافات التى تتم باسم الانفتـاح ، ومن تسيد الفئات الطفيلية التـى طفت معه فـوق سطح السلـم الاجتماعى . وبالتـالى أرادت أن تسـهم فى تطوير وتعديل نمط التنمية فى مصر ، من خلال تلك الأنماط الفيلمية .

« فقد أثبتت دراسات حول السينما ـ كظاهرة اجتماعية ـ فى كثير من بلدان العالم ، أهمية الدور الذى تلعبه العروض السينمائية فى إحداث تغيرات جوهرية فى أنساق القيم الثقافية والاجتماعية والسياسية ، والتى تـؤدى إلى إحداث تأثيرات عظيمة فى تطوير أو اعاقة التنمية الاجتماعية والاقتصادية فى هذه الدول ، ومازالت المكتبة العربية تفتقد إلى تلك النوعية من الدراسات .

كما أثبتت تلـك الدراسات أن السينما مـن الوسائل الهامة التـى تؤثر على جـوانب الوعى الاجتماعى ، والأيـديولوجيا ، والقيم ، والمعايير ، والأساليب السلـوكية من خلال المادة التى تقدمها ، ومن خلال مضامينهـا . كما تؤثر على تشكيل الإدراك والوعى لدى الأفراد واتجاهـاتهم ، نحو القضـايا السيـاسية والاجتماعيـة الأساسيـة فى المجتمع . وجدير بالذكر أنه كلما كان الإنتاج السينمائى يعبر أو يعكس واقعا اجتماعيا ، كلما كان أكثر فعالية وتأثيرا فى الجمهور السينمائى » [(١)].

---

(١) د . أحمد حجازى ـ الإنسـان المصرى والتبعية الثقافية . الإنسـان المصرى على الشاشة بحوث ومناقشات حلقة البحوث التـى نظمها المجلس الأعلى للثقافـة (لجنة السينما) بالقاعـة الكبرى للأمانة العـامة لجامعة الدول العربية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦ ، ص ١٠٨ ، ١١١

من هنا كـانت أهمية أفلام (سينما مقـاومة الإنفتاح) ، التى تصـدت لأنماط وقيم أبرزت فسادهـا ، نشأت مع الإنفتاح أو نمـت معه ، أو بفعل ظروف مصـاحبة أخرى ، ربما كان لها جذور فى الزمن الماضى . لكنها فى الحالتين شكلت نوعا من الإنهيار، أو الانحراف عن نسـق القيم المصرى المتوارث ، كان أهمهـا من استعراضنا لمحتـوى تلك الأفلام الآتى :

- شيوع وغلبة القيم الاستهلاكية .
- انتشار قيم الفساد والرشوة واستغلال النفوذ .
- انهيار القيم المتصلة بالعلم والثقافة وطغيان قيم المادة .
- تراجع قيمة العمل المنتج .
- انهيار محتوى العلاقات الاجتماعية وخاصة الأسرية منها .
- غلبة التمسك بالدين كشكل ظاهرى دون مضمون حقيقى موازى له .
- الانهيارات الأخلاقية تحت وطأة مشاكل الانفتاح المختلفة .
- تراجع قيمة تمسك المصرى بوطنه لصالح أمل الهجرة المؤقتة لبلاد النفط .
- انتشار وشيوع قيم الفن الهابط .

ويلاحظ أنه بالنسبة لتلك الأفلام :

١ ـ أنها قد تعرضت للإنفتاح كمادة أساسيـة ، أو تيمة رئيسية استوعبت ما عداها فى الفيلم ، أو كتيمة فـرعيه إلى جانب تيمات أخـرى ، وذلك معناه أن تلك الأفـلام قد تناولت الإنفتاح بشكل مباشر أو بشكل ضمنى .

٢ ـ أنه من خلال إدانة تلك الأفلام لقيم فاسدة ، نشأت مع الإنفتاح فأن تلك الإدانة قد إنصرفت أيضا وبشكل عام إلى أشكال الفسـاد والإنحراف والانتهازية ، بمعنى أن تلـك الأفلام كـانت صرخـة احتجاج ضـد إنهيار القيـم ، أيا كـان مصدرهـا وإن تصدرها الإنفتاح .

٣ ـ قدمـت بعض تلك الأفلام حلـولا فى نهايتها ، تعبر فى مجملها عن الاحبـاط ، وحالة اللاامـل فى توخى اصـلاح الحال عن طريـق السلطة أو نظـام الحكم ، ولذلـك فقد اقترنت تلـك النهايـات بالحلول الفـردية ، والعنف ، وأحيـانا القتـل ، أو على الأقل الإنسـحاب من المجتمع بالرحيل إلى الخارج ، أو التقـوقع إلى الداخل ، مع ما يحمله ذلك من إشارة واضحة أيضا إلى احتمالات الانفجـار القادم فى المستقبل والتحذير منه .

وتعتبر تلك النهايات التحذيرية ، التى نبهت إليها تلك الأفلام فى السبعينيات من أخطر ما أشارت إليه ، ذلك أن سنوات الثمانينيات اللاحقة قد أثبتت اتجاه المجتمع ـ وليس مجرد الأفلام ـ إلى الأخذ بتلك الحلول .

وتحوى تلك المجموعة من الأفلام ثلاثة عشر فيلما ، وقد تم عرضها فى الفترة ما بين عام ١٩٧٥ و ١٩٨١ ، وذلك يعنى أن الفيلم الأول فى تلك القائمة قد تم إنتاجه بعد اعلان سياسة الانفتاح بحوالى سنة واحدة ، وهو تاريخ مبكر وسريع لإستجابة السينما ، وهو فيلم : على من نطلق الرصاص .

ومن بين تلك القيم المرفوضة التى سبق الإشارة إليها فى الصفحات السابقة ، والتى أفرزها مناخ الإنفتاح الاقتصادى ، كان تركيز كل فيلم على احداها أو بعضها :

- فقد أدان فيلم (على من نطلق الرصاص) الرشوة والفساد ، واستغلال النفوذ واحباط الشرفاء .
- كما أدان فيلم (المذنبون) أيضا انتشار الفساد والإنحراف الأخلاقى وسيطرة قيم المادة .
- وأشار فيلم (شقة فى وسط البلد) إلى أزمة الاسكان وآثارها الاجتماعية المدمرة، خاصة بالنسبة لفئة الشباب ، وما ينتج عنها من احباط وانتهاك لخصوصية الإنسان ، وافتقاد الأمل فى المستقبل ، والاستقرار ، وتكوين أسرة وما يدفع أيضا إلى الإنحراف والفساد .
- وتناول فيلم (شيلنى وأشيلك) انتشار العمولات والرشوة ، واستغلال النفوذ ، وانهيار العلاقات العائلية .
- وفى (رحلة داخل امرأة) كانت الإدانة لنماذج الإنفتاح من اليمين واليسار ، وتراجع قيمة العمل المنتج ، فى مواجهة الاثراء غير المشروع .
- وفى (الأقمر) تعرض الفيلم لتراجع القيم الأصيلة ، وطغيان القيم الفاسدة .
- أما فيلم (المحفظة معايا) فكانت إدانته لسرقة المال العام ، والفساد والهبوط الأخلاقى ، وتورط الكبار .
- وأشار فيلم (انتبهوا أيها السادة) إلى الخلل القائم فى سلم القيم ، وانهيار القيم المتصلة بالعلم والثقافة وطغيان قيم المادة ، إلى جانب تراجع قيمة العمل المنتج .
- (ولا يزال التحقيق مستمرًا) الذى أدان شيوع وغلبة القيم الاستهلاكية ، وإكتساحها لقيم الشرف والأمانة ، وانهيار محتوى العلاقات الاجتماعية .

- أما فيلـم (الحب وحده لا يكفى) فقد أشار إلى انهيـار القيم المتصلة بالعلـم والثقافة والأخلاق أيضا ، أمام طغيان قيم المادة ، وإن انتصر لقيمة العمل اليدوى فى النهاية .

- وفى (أهل القمـة) إشارة واضحة إلى انقلاب الأوضاع الاجتماعيـة ، واعتلاء الطبقات الطفيليـة قمـة الهرم الاجتماعى ، مـع انتشـار الـرشـوة والفساد والحاح المطالـب الاستهلاكية .

- وفى فيلـم (أمهات فى المنفـى) ، تعرض الفيلـم لطغيان قيـم المادة ، وانهيار محتـوى العلاقات الأسرية .

- أمـا فيلم (وقيدت ضد مجهـول) آخر تلك القائمـة ، فقد أشار أيضا إلى طغيـان قيم المادة على ما عداها ، وانتشار الفساد والرشوة .

ولنعود مـرة أخرى إلى تناول الأفلام بشـىء من التفصيل ، ونبدأ بفيلـم (على من نطلق الرصـاص) للمخرج كمال الشيخ ، الذى يسجل لـه سبق البدأ بالتنبيـه لمخاطر انتشار ممارسات خطيرة على نطـاق واسع ، والتحذير فى نفس الوقـت من الوصول إلى طـريق مسـدود ، لا يجدى معه مـع غياب القـانون المنصـف ، سوى اللجـوء إلى الحل الفردى ، الذى يتصف عادة باتباع العنف ويصل إلى حد القتل .

أشار الفيلم إلى تخريب القطاع العام من داخله ، ومـن خلال قياداته أحيانا ، ومنهم عسكريون تناوبوا المناصب فى الأماكن الهامة فى الستينيات . كما أشار إلى اتخاد مسحة التديـن والصلاح ستارا للفسـاد ، والرشوة ، والقتـل . وأشار إلى ظاهـرة استفحلت فى السبعينيات وهى الغش فى مواد المبانى وسقوطها على رؤوس الأبرياء ، ثم إلصاق التهم بالشرفاء الذيـن يرفضون الرشوة والعمولات . كما أدان الفيلم أيضـا بدأ انتشار الميول الاستهلاكية ، وارتفاع الأسعار المبالغ فيه فيما يتعلق بالاحتياجات الأساسية للمواطن ، مما يشـجع على الانحراف ، والتخلى عن قيم الشرف من جانب المواطنين .

الفيلم على غير عادة السينما المصرية التى سادت فى الستينيات ، وامتدت حتى أوائل السبعينيات ، تناول الحياة المصرية المعاصرة بجرأة وشجاعة ، ولم يلجأ إلى الطريق غير المباشر ، أو الرمز كى يتلافى الاصطدام مع السلطة .

وكما فتـح فيلم (على مـن نطلق الـرصاص ؟) بـاب مهاجمة الانفتـاح فى السينما المصرية ، وباب العنف أيضًا ، أو بمعنى أكثر دقة بـاب التحذير من العنف القادم ، فقد استطاع فيلم (انتبهوا أيها السادة) بعد خمس سنـوات من الفيلم الأول ، وبعد إتضاح آثار سياسـة الانفتاح خاصة الاجتماعية فى المجتمع المصرى عبر تلـك السنوات أى عام

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

١٩٨٠ ، إستطــاع أن يتناول بــوعــى هذا الانقــلاب والتغيير فى نســق القيم للمجتمــع المصرى. وكان أيضا من أفــلام التحذير والتنبيه لخطورة المساس بهذا النســق لصالح غلبة القيم الماديــة ، والميول الاستهلاكية ، وتراجــع قيم الثقافة ، وقيم التعليــم لصالح تردى المستوى التعليمــى والثقاف لفئات طفيلية أبــرزها الانفتاح ، ومنحها مــن الدخل المادى ما لا يتساوى على الاطــلاق مع ما تقدمه مــن جهد أو عمل ، وخاصــة مع تردى الأوضاع المادية لفئات الموظفين ، وغيرهم من أفراد الطبقة المتوسطة .

أشار الفيلم إلى أوضاع شاذة ومقلوبة أصبح المجتمع يعانى منها ، مثل الناشر الذى يقدم لأستــاذالجامعة الفــرصة النــادرة لحل مشكلته الماديــة بترجمة الكتب الجنسيــة الرخيصــة بمبالغ طائلــة ، أشار إلى الفن الهابط لشــارع الهرم ، وإلى المدارس الخاصة التى تحولت إلى مشــاريع تجارية ، إلى تكاليــف إيجاد مسكن التى يعجز عنهــا الناس ، وإلى رداء التدين الذى يخفى فســادا مستترا ، كما أشار إلى سيادة العملات الأجنبية فى السوق المصرى ، وتدهــور قيمة العملة المحلية ، وإلى اظلام مستقبــل التعليم الجامعى مع سوء أحوال خريجيه ، وإلى اغراق الســوق بالواردات الأجنبية على حساب الصناعة المصرية . أدان الفيلم أيضًا الانحراف الأخلاقى الــذى وصل مداه بتشجيع الأم - وهى الرمز المصرى المتعــارف عليه للسمو والمبادئ - تشجيعهــا لابنتها كى تندفــع فى طريق رجل متزوج ، ويعمل زبالا فى نفس الوقت ، من أجل النقود فقط والرغبة فى الاثراء .

أشار الفيلم أيضًــا إلى خطورة انهيار قصص الحب تحت وطــأة العوز المادى ، وإلى خطورة الدعوة المفتوحة للمصريين للهجرة للعمل بالدول العربية ، والتخلى عن الوطن فى سبيل حل المشاكل الفرديــة ، وإلى تسخير القانون لخدمة المهنيين ورجال الأعمال، عن طريق استخدامهم لرجاله الذين يعانون من الفقر .

الفيلم الذى أخرجه محمد عبد العزيز ، هو صرخة تحذير أيضا لمجتمع يسير فى غير الطريق السليم ، إلى مستقبل مختل القيم والمعايير والأخلاق .

وفى عام ١٩٧٦ قــدم سعيد مــرزوق فيلمه (المذنبــون) عن نــص سينمائى كتبه نجيب محفوظ . ومــن اسم الفيلم ومحتواه نتعــرف على مجموعة من الأفــراد مقبوض عليهم رهن التحقيق فى مقتــل ممثلة . لكنهم فى النهاية وبعد انتهــاء اجراءات التحقيق ، يتبين أنهم مذنبــون فى حق الوطن أو فى حــق مصر ، بعدما تكــالبوا كل بطريقتــه للنيل منها. وأفرزتهم فى نفــس الوقت ظروف مجتمــع استشرى فيه فساد فى قطاعــاته التى يجب أن تكــون بمنأى عنــه . ومع الانبهــار بــالميول الاستهلاكــية ، والتكــالب عــلى

المادة ، والعمل على تضخمها أيا كانت الوسيلة لذلك ، كان لهؤلاء مكانة وموقع فى المجتمع .

هؤلاء المذنبون كانوا ناظر مدرسة مقهورًا ماديا ، يسرق الامتحانات ليبيعها ، ومدير مجمع استهلاكى يبيع بضائع المجمع لتجار القطاع الخاص ، ويدعى التدين والصلاح، لص خزائن يسرق خزينة شركة بالاتفاق مع رئيس مجلس ادارتها ، طبيب أمراض نساء يجرى عمليات اجهاض ، موظفًا كبيرا يخون صديقه مع زوجته فى منزله، طالبة فقيرة تستسلم لاغتصاب منتج سينمائى لبنانى لها ، وعاطلاً يرقب خطيبته الممثلة وعلاقاتها مع آخرين ، ومنهم مسئول كبير فى الدولة ، لتقيم حفلاتها الماجنة تحت حمايته .

اختار الفيلم أن يكون القاتل هو ضحية قديمة لاجراءات تأميم ثورة يوليو ، والقتيلة نتاجًا لموجه الفن الهابط ، القائم على العلاقات العامة ، فى مجتمع السبعينيات.

وفى عام ١٩٧٧ قدم المخرج محمد فاضل فيلمه (شقة فى وسط البلد) . حيث تناول الآثار النفسية والاجتماعية والأخلاقية السيئة ، من جراء أزمة الاسكان الذى ساهم الانفتاح فى تفاقمها فى السبعينيات . كما أدان انهيار الأمل فى المستقبل، وفقدان القدرة على التفكير فى الغد ، مع تردى الأوضاع المادية للشباب ، وما يترتب على ذلك من قتل القدرة على الإبداع ، وانتهاك خصوصية الإنسان ، والانسياق إلى الانحراف ، والتمسك بأمل الهروب أوالهجرة للعمل بالخارج .

كما أشار الفيلم إلى ظهور واستشراء فئات جديدة ، أثرت من جراء الانفتاح ، ومن خلال أزماته التى سببها ومنها أزمة الإسكان . كذلك إلى انهيار قصص الحب والارتباط والزواج ، فيظل الخلل الذى لحق بالسلم الاجتماعى ، والذى قلب موازين الصواب والخطأ ، مع تراجع قيم التعليم والثقافة لصالح أصحاب المهن .

وفى عام ١٩٧٨ قدم أشرف فهمى فيلم (رحلة داخل امرأة) عن قصة لصبرى موسى ، والفيلم يتعرض لنموذجين أفرزتهما حقبة السبعينيات ، الأول وطنى قديم، انجرف مع الانفتاح فى عمليات مشبوهة وتجارة للأغذية الفاسدة ، وتحالفات غير مشروعة مع آخرين ، ومنهم رجال فى السلطة . ونسى تاريخه ، وكفاحه ، وسجنه من أجل المبادئ ، عندما أصبح شعار المجتمع هو المادة والثراء . والنموذج الآخر أحد الذين

أممتهم الثورة ، ثم استعادوا أموالهم (باجراءات رد الحراسات) [1] . وفى ظل المجتمع الجديد أيضا نسى مبادئه عن الحق والعدل وبدأ يفكر فى المشاريع الاستثمارية ، والاستهلاكية ذات العائد المربح ، حتى وإن كانت على حساب قهر الفقراء .

والفيلم من خلال النموذجين اللذين تضخما خلال حقبة الانفتاح ، يدينهما معا . كما يدين سوء الأداء الحكومي والادارى ، وتخبط السياسات ، والصفقات المشبوهة، والتحالف بين رموز الانفتاح الجدد ، وممثلى الحكومة ، حتى ولو كان الضمان لمصالحهم المشتركة هو المصاهرة ، كما يدين الفيلم الشعارات الزائفة دون التطبيق ، والتهرب من التجنيد مع حالة اللا أمل ، وتردى المستوى الأخلاقى والسلوكى ، واعلاء قيم الشطارة والفهلوة على حساب الصدق والأمانة . ويشير إلى أن تلك النماذج مرفوضة ، ولا أمل معها فى مستقبل مضئ لمصر .

ألمح الفيلم إلى وقوع أحداثه عام ١٩٧٣ ، لكن ما كشف عنه بعد ذلك من نماذج وممارسات ، لا تتأتى إلا بعد تطبيق سياسة الانفتاح .

وعن قصة لاسماعيل ولى الدين نشرها عام (١٩٧٦) أخرج هشام أبو النصر فيلمه (الأقمر) عام ١٩٧٨ م .

أشاد الفيلم بقيم الكفاح ، والصلابة ، والأمانة ، والتمسك بالأصالة . فى نفس الوقت الذى أدان فيه تراجع القيم الموروثة ، والأصالة المصرية ، والأخلاق ، تحت وطأة اجتياح المادة فى مجتمع السبعينيات لما عاداها . ومع إغراء الممارسات الاستهلاكية والسلع المستوردة ، والعمل فى بلاد النفط ، وتحت وطأة انتشار المخدرات والاتجار فى الممنوع.

أدان الفيلم السرقة ، والأنانية ، والخيانة ، والخلاعة ، واللجوء إلى الجريمة والاستسلام للفشل . كما أدان انهيار العلاقات العائلية حتى فى الأوساط الشعبية ، تحت وطأة البحث عن تنمية الأموال ، ولو كان الثمن هو التضحية بالأبناء من حيث تنشئتهم والمحافظة عليهم .

---

(١) قرر الرئيس السادات تصفية الحراسات بقرار صدر يوم ٢٩ / ١٢ / ١٩٧٠ عن جريدة الأهرام فى نفس اليوم.

- كتب الرئيس السادات : لقد أصدرت قرار تصفية الحراسات فى ديسمبر ١٩٧٠ وفى تلك المرحلة المتقدمة من الحكم وذلك تحقيقا لآمال الشعب الذى استقبل القرار بحماس شديد من جميع طوائفه حتى تلك التى لم تستفد من القرار .

أنور السادات : البحث عن الذات، قصة حياتى ، المكتب المصرى الحديث ، القاهرة ، أبريل ١٩٧٨ ،ص ٢٨٧.

وفى عام ١٩٨٠ قدم أشرف فهمى فيلم (ولا يزال التحقيق مستمرا) . متعرضا فيه أيضا لغلبة المادة وسيطرتها على مجتمع الانفتاح ، الأمر الذى أدى إلى ظهور قيم أخلاقية متردية أصابت الأسرة المصرية فى الصميم ، ووصلت لأسمى أفرادها وهى الأم، التى من فرط انبهارها وسعيها الدائب نحو الثراء ، تدفع بابنتها المتزوجة إلى عشيق انفتاحى قادر ماديا ، فى مواجهة زوج يعمل مدرسا ، وتميز بالنزاهة التى دفعته لرفض الدروس الخصوصية ، باعتبارها فى رأيه نوعا من اللصوصية وسرقة حق التعليم من الطلاب لصالح ثراء المدرسين .

تعرض الفيلم لظاهرة الدروس الخصوصية بديلا عن دور المدرسة ، وعن الأمل المصرى الجديد الممتد خارج حدود الوطن ، أو أمل العمل والاعارة لدول النفط ، ومعه تفقد مصر جانبا كبيرا من قوتها العاملة . كما أدان العمليات المشبوهة التى تتم تحت غطاء الاستيراد والتصدير ، وفى ظل قوانينه التى سنها الانفتاح ، والمبالغة فى فخامة المظهر الخارجى لمكاتب رجال الأعمال ، والتى تخفى تحايلات عدة على القانون .

تعرض الفيلم (لا يزال التحقيق مستمرا) لنماذج قديمة ، أو للثالوث السينمائى المعروف : الزوجة ، والزوج ، والعشيق ، لكنه وضعهم داخل اطارهم الجديد ، فى إطار مجتمع خلخل الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية ، فجاء الزوج النزيه والأمين نموذجا للبلاهة حسب المقاييس الجديدة ، وعدم القدرة على اغتنام الفرص ، أما العشيق فهو الرجل الانفتاحى الخالى من المواهب الحقيقية الممتلئ بالمال ، أما الزوجة الخائنة فهى نموذج اللهث وراء المال والثراء .

وفى فيلم (أهل القمة) لعلى بدخان عام ١٩٨١ عن قصة لنجيب محفوظ . تعرض الفيلم أيضا لانقلاب الأوضاع المادية ، الاجتماعية ، مع الانفتاح ، وإلى تسيد فئات جديدة لا يعتمد دخلها على العمل المنتج ، ولكن على أعمال السمسرة وتجارة المستورد ، والتعامل فى سوق العملات .. وغيرها . وعرض تلك المواجهة الجديدة بين الشرفاء من العاملين واللصوص الجدد . أدان الفيلم مظاهر الفساد التى يدور معظمها تحت نظر وسمع الحكومة ، ومنها فساد يدور داخل إطار القطاع العام ، وفى قطاع الجمارك ، والتجارة الخارجية . وأشار إلى التعاملات المشبوهة لكبار المسئولين . وحمايتهم للفساد، وإلى ظاهرة انهيار المبانى وتشريد سكانها .

حاول الفيلم أن يكون أيضا صرخة تحذير من مساوئ انقلاب سلم القيم فى مصر السبعينيات ، ومن تردى الأخلاق ، واستطاع أن يعرض لإنسانية نماذجه ، وامكانية

استجابتها تحت إلحاح الحاجة لمتطلبات انقلاب الأوضاع مما يشير إلى احتمال تعرض فئات ، ومهن وأصحاب وظائف حساسة وخطيرة فى الدولة ، إلى اغراءات تفوق قدرتهم على المقاومة ، لو استمر الحال على ما هو عليه . كان ذلك عام ١٩٨١ وهو ما أثبتت سنوات الثمانينيات امكانية وقوعه .

واستطاع الفيلم بوعى وعمق ، أن يعرض لذلك الصراع ما بين أهل القمة الجدد من الفئات الطفيلية (نشال سابق) ، وغالبية العاملين فى الدولة ، وهم من الفقراء (ضابط شرطة) بالمقاييس المادية لسنوات الانفتاح .

وفى نفس السنة (١٩٨١) قدم محمد راضى فيلم (أمهات فى المنفى) الذى يبدأ أحداثه بلون غريب من الأخلاق ، حطم معه أكثر القيم المصرية أصالة ، وهو مشاعر الأبناء تجاه الأم أو الأب المسن ، والالتزام الأخلاقى والدينى برعايتهما ، ذلك الالتزام الذى تعرض لهزة عميقة تحت وطأة السعار المادى فى المجتمع ، والذى أصبح مباحا معه طرد الأب أو الأم من مسكنهما لاستغلاله ماديًا استغلالاً أفضل سواء بالبيع ، أو التأجير مفروشًا أو غيره . ولا حرج بعد ذلك إذا ما ضاع الأهل فى الطريق .

أدان الفيلم كذلك الفساد المنتشر فى قطاعات مختلفة ، ومنها ما هو خاص بقطاع التجارة التى نشأ فيها ما يسمى بتجار الانفتاح ، وتجار الشنطة ، وأصحاب محلات بيع السيارات ، الذين يتخذ بعضهم من تجارته غطاء لأعمال غير مشروعة ، مجال الإنتاج السينمائى الذى دخل إليه الانفتاحيون بثقلهم المادى ، رشوة الجمارك ، وامكانية رشوة رجال القضاء ، وموظفى الضرائب ، تعاطى وبيع المخدرات ، ومنازل إدارة لعب القمار ، ثم نماذج لأزواج منحرفين وزوجات منحرفات .

عرض الفيلم لمظاهر كثيرة ، ونماذج متعددة نشأت فى ظل الانفتاح ، لكنه لم يستطع أن يتوقف ليقوم بالتحليل الكاف .

كانت تلك أفضل الأفلام السينمائية التى أنتجت فى إطار سينما (مقاومة الانفتاح).

كانت هناك أيضا نماذج فيليمة أخرى ، حاولت أن تدلى بدلوها فى هذا المجال وإن لم تحمل نفس قيمة الأفلام السابقة من حيث الوعى بالظاهرة ، والقدرة على تحليلها واستخلاص النتائج منها :

فيلم (شيلنى وأشيلك) لعلى بدرخان عام ١٩٧٧ . ــ أدان الفيلم أيضا الفساد ، والرشوة ، والعمولات ، والهدايا لأصحاب المناصب ، وتعرض لتهريب العملة ، والتحايل على الضرائب ، وغش مواد البناء ، والتحالف ما بين القطاع العام والخاص لنهب الأول.

كما تعرض الفيلم لموضوعات ارتبط وجودها بفترة السبعينيات ، ومنها تجربة المنابر ، وحرية الصحافة ، والحديث عن مجتمع الحريات ، والانبهار واللهث وراء العرب الأثرياء .

لكن ذلك التناول تحقق بشكل سطحي ، ومن خلال قالب كوميدى ركيك ، وثقيل الظل ويقرب من حد التهريج . ثم أطلق الفيلم صيحته فى النهاية بضرورة التصدى للفساد بقوله (لازم نحارب الناس الوحشين) .

وفى عام ١٩٧٨ عرض فيلم (المحفظة معايا) لمحمد عبد العزيز . الفيلم يشير إلى انتشار العمولات ، والرشوة ، وسرقة المال العام . كما يدين تورط كبار المسئولين فى عمليات مشبوهة ، وتوليهم مناصب بدون كفاءة حقيقية . كما يوجه دعوة عالية الصوت للتصدى لاستشراء الفساد ، ولتطهير مصر وتخليصها من المفاسد ، والمتمثلة خاصة فى مراكز قوى اقتصادية جديدة تنهب أموال الشعب فى غيبة القانون ، أو فى وجوده الشكلى فقط .

الفيلم أيضًا يقوم بمهمة التحذير والتنبيه ، ولكن من خلال كوميديا خشنة الطابع.

وقد شهد عام ١٩٨١ فيلمين من تلك النوعية ، الأول هو (الحب وحده لا يكفى) للمخرج على عبد الخالق ، والآخر هو (وقيدت ضد مجهول) لمحدحت السباعى .

تناول الفيلم الأول (الحب وحده لا يكفى) جانبا واقعيا من حياة مصر فى بداية الثمانينيات ، وهو تدهور أحوال الشباب المتعلم ، مع ممارسات الانفتاح الاقتصادى ونتائجه . أشار الفيلم إلى خلل سياسة تعيين القوى العاملة ، وتعيين الخريجين ، وإلى اندفاع الشباب تحت وطأة الحاجة إلى طرق غير مشروعة للحياة ، وما يصيبهم من انحراف وفشل ، واكتئاب ، وتعاطى مخدرات ، والاندفاع إلى الزواج غير المتكافئ من أثرياء أو ثريات . كما أشار الفيلم إلى تكالب المصريين ، للحصول على عقود عمل بدول الخليج ، ووقوع معظمهم فريسة فى أيدى شركات وهمية تدعى القدرة على الحصول على مجال العمل ، وإلى نهب القطاع العام ، وإلى أصحاب الدخول الطفيلية وأعمالهم غير المشروعة وواجهاتهم البراقة ، فى نفس الوقت التى تخفى لصوصا حقيقيين .

الفيلم فى الوقت الذى هاجم فيه ممارسات الانفتاح ، ونتائجه الوخيمة خاصة فيما يتعلق بقطاع الشباب ، إلا أنه دعا فى نفس الوقت وفيما يتعلق بالمواجهة ما بين العمل اليدوى ذى العائد المربح ، والوظيفة الحكومية المرتبطة بالشهادات الجامعية إلى تكريس هذا الأمر الواقع ، حتى ولو اختار الشاب الجامعى العمل كعامل بناء ، متناسيا تأهيله

العلمى ، وحتى يستطيـع ـ كما حدد الفيلم ـ أن (يـأكل اللحم بدلا مـن الفول) . وذلك معنـاه أن الفيلم بعـدما سـار فى اتجاه التصـدى لخلل الحيـاة التعليمية والاجتماعيـة والاقتصادية ، إنحرف فى النهاية عن طريقه ، أو عن رسالته ليتحمس لاحدى نتائج هذا الخلل ، ووجد فى القناعة بالأمر الواقع والرضاء به مخرجا لحل أزمة الشباب المتعلم .

الفيلم الثانى لعام ١٩٨١ هو (وقيدت ضد مجهول) ، طرح الفيلم أشياء كثيرة جدا ومتعددة إلى حد التكـدس ، مما لم يمكنه من منـاقشة أى فكرة منها على حـده . تعرض الفيلم لفكرة أن كل شىء فى مصر أصبـح قابلا للبيع مع الانفتاح ، مقابل مـا يدفع فيه حتى ولو كان نهر النيـل ، أو الهرم . كما أن كل شىء أصبح قابلا للسرقـة ، والحكومة تقـف مكتوفـة الأيدى أمـام تلك العمليـات . كما تعـرض الفيلم لضيـق أفق كثير مـن المسئولين ، ومدى أهمية عنصر الأمن لديهم فقط لارضاء نظام الحكم ، وأن كل ما عدا ذلك لا قيمة له . كما هـاجم الفيلم نماذج كثيرة ، ومنها المتدين صـاحب اللحية الضيق الأفق ، المثقـف المدعى ، المنتج السينمائى المتخلـف فكريا ، تجار المخـدرات ، وانحراف الفتيات . فى تلك الفترة كان مشروع هضبة الأهرام وبيعـه لتحويله إلى منطقة سياحية مازال مطروحـا ، ولم تكن رغبة إسرائيل فى مد ميـاه النيل إليها قد خبـت بعد ، كما كان هناك تحرش النظام بمناوئيـه ، والقبض عليهم . تلك الأحداث التى انتهـت (بسجن كل البلد) كما جاء فى الفيلم فى سبتمبر من العام نفسـه .

إلا أن الفيلم رغـم محاولته طرح أشياء عـديدة ، إلا أن هبوط مستواه الفنـى بشكل كبير ، قد جعله من الأفلام قليلة القيمة محدودة الأثر ، وبدا كثرثرة لا تحمل مضمونا .

تلك كانت مجموعة أفلام (سينما مقاومة الانفتاح)
ومن استعراضها يمكننا أن نتبين :

- أن تلك الأفلام فى مجملها تميزت (بوعى) أصحابها بشكل لم يتحقق بنفس القدر مع تيار آخر من تيارات سينما السبعينيات ، ذلك الـوعى بالانفتاح وآثاره ، الذى انعكس فى كيفية تناولـه فى الأفلام ، والقدرة على استكشاف جـذوره ، ومريديه ، ومـن يقوم بحمايته .
- أن تلـك الأفلام مع شجاعتهـا فى المواجهة لظروف معاصرة فى السبعينيـات ، لم تتعد الجانب الاقتصادى والاجتماعى لتلك الظـروف دون اقتراب من النظام السياسى أو اتجاهاته أو ممارساته .

ـــ أن تلك الشجاعة كانت فى جانب منها نتيجة لتعاظم آثار الانفتاح فى مجتمع السبعينيات بما لا يمكن تجاهله . كما كانت تعكس رغبة صانعى تلك الأفلام فى التصدى الحقيقى لمشكلات المجتمع . لكنها ـ أى تلك الشجاعة ـــ كانت فى نفس الوقت، وفى جانب منها تعبيرا عن هامش من الديموقراطية وحرية الرأى أتاحه نظام الحكم فى السبعينيات ، ولم يكن متاحا من قبل فى مصر الخمسينيات والستينيات . والدليل على ذلك أن سينما الفترتين السابقتين لم تجرؤ ليس فقط على الاقتراب من ممارسات النظام السياسى الناصرى ، ولكن أيضا لم تستطع الاقتراب من ممارساته الاقتصادية وآثارها الاجتماعية حتى فى الجانب الجيد منها ، وما يمكن ادراجه تحت بند الانجازات .

تراوح مستوى تلك الأفلام فى نطاق تلك المجموعة ، و كان أبرزها (على من نطلق الرصاص ، وأهل القمة) ، تميز بعضها بالمبالغة ، حتى بدا معها المجتمع المصرى فى السبعينيات مجتمعا للفاسدين والمرتشين وأصحاب الانحرافات فقط، وكان ذلك مع فيلمى (المذنبون ، وأمهات فى المنفى) .هذا بينما جاء فيلم (شيلنى وأشيلك ، وقيدت ضد مجهول) فى ذيل تلك القائمة ، ولم يحملا فقط سوى حسن النوايا تجاه ذلك الموضوع الرئيسى وهو موضوع (الانفتاح) .

(ب) النماذج الفيلمية الجيدة لفترة الانفتاح :

سبقت الإشارة إلى أنه فى إطار سينما التنبيه والوعى كانت هناك أفلام مقاومة للانفتاح ومهاجمة له ، وأفلام أخرى لم تتناول الانفتاح ، لكنها فى نفس الوقت لم تتوجه إلى جمهوره الجديد ، تحاول أن تستقطبه بكل ما هو غث وهابط المستوى ، بل قدمت نوعا آخر من الوعى والتنبيه أيضا ، وإن كان فى غير اتجاه موضوع الانفتاح .

وفى إطار تلك المجموعة كان أبرز نماذجها أفلام الهارب ، أريد حلا ، عودة الابن الضال ، التلاقى ، الصعود للهاوية ، لا عزاء للسيدات ، اسكندرية ليه ؟ ، النداهة ، ولا شىء يهم ، مع تفاوتهم فى المستوى .

وقد تناولت تلك الأفلام (تيمات) متعددة ، بعضها مشترك ، أرادت من خلالها القاء الضوء على حدث حالى فى مجتمع السبعينيات ، أو أشارت إلى خطر قادم ، و نبهت إلى محاولة تلافى وقوعه أو آثاره .

تناولت هذه المجموعة مسائل الهجرة ، والمرأة ، والارهاب ، وحرية الرأى ، والاعتماد على الذات وامكانية التعايش مع اليهود ، والفساد .

عرض فيلم (التلاقى) لصبحى شفيق عام ١٩٧٧ ، بعد تأجيل استمر أربع سنوات ، متناولا تيمة (الهجرة) [1] ، وبالتحديد هجرة العقول خارج مصر يأسا من الداخل ، وأملا فى مناخ صالح لاحتضان مواهبهم فى العالم الغربى . وحذر الفيلم من استنفاد القدرات المصرية لصالح العالم الخارجي ، وقد وصل الفيلم إلى تلك النتيجة بعد استغراق طويل فى أشياء متعددة ومكثفة ، أصابت الخيط الأساسى فى الفيلم بالترهل.

وتناول تيمة الهجرة أيضا فيلم (النداهة) عام ١٩٧٥ لحسين كمال ، عن قصة ليوسف أدريس نشرها عام (١٩٦٩) . و الهجرة هنا كانت من الريف إلى المدينة ، وأدان الفيلم مركزية العاصمة كنقطة جذب لسكان الأقاليم والريف ، وأدان وضع القرية المصرية التى أصبحت نقطة طرد لساكنيها . وفى نفس الوقت الذى أشار فيه

---

(١) سبق فيلم زهور برية عام ١٩٧٣ ليوسف فرنسيس التلاقى فى تناوله لتيمة الهجرة الدائمة للمصريين خارج حدود الوطن ، وكان المرثية الأخيرة أو الوداع الأخير فى السينما لتيمة مصرية أصيلة ، وجد الفيلم أنها تنهار تحت وطأة الاحباط واليأس واللا أمل فى مستقبل أفضل ، ودعا للتمسك بالوطن والنمو من خلاله . أما تناول الأفلام اللاحقة عليه لفكرة الهجرة الدائمة فلم تكن تتم إلا بشكل هامشى فى الفيلم ، أو إلى جانب أفكار أخرى متعددة (كالتلاقى) واتجه تناول الأفلام إلى الهجرة المؤقتة لبلاد النفط .

ـ من الاعتبارات المحلية وراء الهجرة الدائمة من مصر : افتقاد القيادة العلمية وامكانيات وتسهيلات البحث العلمى ، قلة فرص التحسن المادى أمام الكفاءات ، كون الدول المتقدمة مراكز جذب لرؤوس الأموال الذهنية ، والصعوبات التى يواجهها المبعوثون العائدون .

د . نادية حليم . مجلد السكان . المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية ، ١٩٨٥ ، ص ٩٠

ـ من الملاحظات الهامة فى موضوع الهجرة الدائمة من مصر : أن أكثر من ٩٥ ٪ منهم يتوجهون إلى الولايات المتحدة وكندا واستراليا مما يعنى أنهم من الكفاءات العالية ، وأن الاحصاءات الرسمية المصرية فشلت فى تقديم تقدير حقيقى لهم ، وذلك يرجع إلى أن استيفاء الاجراءات الرسمية لم يعد شرطا للسماح بمغادرة البلاد منذ أوائل السبعينيات .

ـ د . نادر فرجانى ، الهجرة إلى النفط ، ص ٥٦ .

ـ د . نادر فرجانى ، سعيا وراء الرزق ، ص ٧٦ .

الفيلم إلى دول النفط التى أصبحت بالنسبة للمصريين هى العاصمة الجديدة أو هى النداهة الجديدة لهم . وقد تعرض الفيلم لمعانى كثيرة ، لكنه لم يستطع معالجتها بما تستحقه من عناية .

أما تيمة المرأة ، وأوضاعها ، فقد تعرض لها فيلمان أريد حلا (١٩٧٥) [1] لسعيد مرزوق عن قصة لحسن شاه كتبتها خصيصا للسينما عام (١٩٧٢) ، ولا عزاء للسيدات (١٩٧٩) لهنرى بركات فى قصة لكاتبيا ثابت . وإن كان الفيلم الأول قد تعرض لأوضاع المرأة فى المجتمع المصرى ، من خلال قوانين الأحوال الشخصية المطبقة عليها . وتعرض الفيلم الثانى لأوضاعها ليس من خلال القوانين ، ولكن من خلال عادات وتقاليد المجتمع ، التى تجرى فى كثير من الأحيان مجرى القانون .

أدان فيلم (أريد حلا) التعار ض القائم بين الأحكام الحقيقية للشريعة الإسلامية ، وبين القوانين الوضعية المطبقة بالفعل ، مما نتج عنه تعارضا قائما بين القانون ، وبين الهدف من وجوده أساسا وهو صيانة آدمية الإنسان . كما أدان الاعتماد (على قوانين صدرت عام ١٩٢٠ - ١٩٢٩ للأحوال الشخصية) ، وتطبيقها دون تغيير لأحكامها حتى السبعينيات ، مما نتج عن ذلك مع تغير ظروف المجتمع وتبدلها ، مآسى إنسانية كانت ضحيتها المرأة ، والأم ، والأطفال . كما أشار الفيلم كذلك إلى تعنت القانون فى مواجهة المرأة مقارنة بالرجل ، وأدان بطء اجراءات التقاضى بما لا يحقق سرعة تحقيق العدالة .

أما فيلم (لا عزاء للسيدات) فقد أدان النظرة المتخلفة فى مواجهة المرأة المطلقة أيا كانت ظروف إنفصالها ، أو مستوى سلوكها الأخلاقى ، كما أدان رضوخ قطاع كبير

---

(١) كان لفيلم (أريد حلا) أثر كبير فى تهيئة الأذهان لضرورة تعديل قوانين الأحوال الشخصية فى مصر . وفى ٢٠ / ٦ / ١٩٧٩ وقع الرئيس أنور السادات القانون الجديد . وأعلن د . عبد المنعم النمر وزير الأوقاف وقتئذ أن التعديلات جاءت فى إطار الشرعية الإسلامية ، ومتمشية معها ، وذلك لمواجهة الثغرات الموجودة فى القوانين المطبقة ، والتى ترجع إلى العشرينيات وأضاف أن التعديلات الجديدة استهدفت مصلحة الأسرة والأبناء والمجتمع دون التعصب لرأى أو مذهب معين ووفقا لنصوص القرآن الكريم والسنة الشريفة .

وقد أطلق كثيرون من المعارضين لهذا القانون الجديد - بدعوى أنه بالغ فيما منحه من حقوق جديدة للمرأة - أطلقوا عليه قانون جيهان تهكما بالسيدة جيهان السادات التى تزعمت الدعوة لاقراره .

جريدة الأهرام بتاريخ ١٩ - ٢٠ - ٢١ / ٦ / ١٩٧٩ م .

من الرجال ـ مع اقتناعهم الداخلى بعكس ذلك ـ لذلك الموقف الرجعى من المجتمع تجاه المرأة .

وقد تعرض فيلمان من أفلام تلك المجموعة لتيمة (امكانية التعايش مع اليهود) وهما :

الصعود للهاوية (١٩٧٨) لكمال الشيخ ، وهو عن نص قام باعداده صالح مرسى من ملفات الأمن القومى المصرى . وفيلم اسكندرية ليه ؟ عام (١٩٧٩) ليوسف شاهين ، وأن اختلف كل منهما فى موقفه من امكانية ذلك التعايش . فالفيلم الأول يشير إلى صعوبة التعايش بين الجانب المصرى والإسرائيلى ، وأن المواجهة بينهما قائمة إلى الأبد . أما الثانى فقد عرض لتعايش اليهود قديما فى المجتمع المصرى كجزء من نسيجه ، وأن رحيلهم عنه إلى أرض الميعاد كان اضطراريا .

فى (الصعود للهاوية) أشاد الفيلم بذكاء وانتصار العقلية المصرية ، فى احدى جولات حرب المخابرات مع إسرائيل ، وفى نفس الوقت الذى أدان فيه خيانة الوطن . وقد أثار هذا الفيلم عدة تساؤلات : هل هو مجرد فيلم من أفلام عالم الجواسيس والمخابرات؟ أو هل كان تنفيذه بايعاز من السلطة ، لتحسين وجه المخابرات المصرية بعدما تشوهت مع أفلام مراكز القوى ؟ . والإجابة على السؤالين بنعم تفقد الفيلم قيمته التى ترتكز فى الحقيقة على ما أدانه وما أشاد به ، إلى جانب وجوده فى تلك الفترة كنغمة ضد التيار . إذ أنه قد أنجز بعد زيارة الرئيس أنور السادات لإسرائيل ، ومع نغمة امكانية التعايش مع اليهود ، فجاء كتحذير من السلام المقترح مع عدو له نواياه الأبدية فى تحطيم الجانب الآخر . فى تلك الفترة أيضا وبعد زيارة الرئيس السادات ، وصلت العلاقات العربية المصرية إلى أدنى مستوى لها ، وعمد الفيلم إلى تأكيد وابراز الدور التونسى فى التعاون مع المخابرات المصرية ، فى إشارة لجدوى الانتماء العربى وأهميته.

وكان فيلم (الصعود للهاوية) من أبرز نماذج سينما التنبيه والوعى ، حتى وإن اتخذ إطارًا له حرب المخابرات .

أما فيلم (اسكندرية ليه ؟) فقد أشاد بالروح الوطنية التى تميز بها المصريون فى كل مراحل كفاحهم ضد الاستعمار ، من خلال شاب مصرى مسيحى ، هو يوسف شاهين نفسه ، والذى كان يتطلع دائما للسفر عبر البحار حيث توجد أمريكا ، أرض الحرية والعلم والفن كما تخيلها .

ولأول مرة على الشاشة ، كان التعرض لحياة أسرة مسيحية بكثير من التفاصيل ، وأبرز الفيلم نموذج الأب المحامى الوطنى المتحمس ، الذى يؤمن بالأخلاق فى عصر لم يعد يعترف بها ، والذى يدين النازية التى تفرق بين الإنسان ، وأخيه بلون جلده ، أو نوع جنسه ، أو عقيدته الدينية .

كذلك عرض الفيلم لأسرة مصرية مسلمة ، عائلها من الرأسماليين الجشعين ، الذى لا يتورع عن سرقة ناتج جهد العمالة لمضاعفة أمواله ، وأحد أفراد تلك الأسرة يشارك فى الكفاح ضد الاحتلال الإنجليزى لمصر ، وقت الحرب العالمية الثانية ، ويتصيد جنودهم لإقامة علاقات شاذة معهم .

أما الأسرة اليهودية فقد أحاطها المخرج بكثير من مظاهر الهيبة ، والوطنية ، والجمال ، وأبرز حب أفرادها لمصر وللمصريين واضطرارهم للنزوح عنها خوفا من وصول النازى إلى الاسكندرية ، مما أعطى انطباعا أكيدا لامكانية التعايش والتعامل مع اليهود ما دام ذلك كان ممكنا فى الماضى ، وما داموا يتميزون بكل هذه الصفات الجليلة. ولا شك أن زيارة السادات للقدس ، وتوقع توقيع اتفاقية السلام بين البلدين ، وحديثه عن امكانية التعايش مع إسرائيل ، قد سمح لذلك النموذج الثالث أن يظهر على الشاشة المصرية فى تلك الفترة .

وفى عام ١٩٧٥ قدم كمال الشيخ فيلمه (الهارب) ، الذى كان صرخة تحذير ضد الارهاب والبطش، والسجن ، وكبت الحريات ، وخنق الرأى الآخر . أدان الفيلم الوجود الشكلى للقانون فى المجتمع ، بما لا يحقق حماية للمواطن ، ولحقوقه . كما أدان عالم الصحافة ، وتشابك مصالح الكبار .

لم يلجأ الفيلم للرمز أو للماضى ، لكنه عرض موضوعه فى وقت كان فيه شعار المجتمع المرفوع هو سياة القانون ، ومجتمع الأمن والأمان . والفيلم يتعرض للغياب الواقعى للقانون ولمجتمع اللا أمن واللا أمان .

وفى عام (١٩٧٦) قدم يوسف شاهين (عودة الابن الضال) ، الذى أدان من خلاله أيضا الخوف والقهر ، كما أدان الاعتماد على الآخرين وعدم القدرة على تحقيق الأحلام ، وحذر من العنف والدم كطريق للحل ، إذا ما استمرت الأمور على ما هى عليه . فى نفس الوقت الذى رثا فيه الفيلم الحلم الناصرى القديم ، وأشار إلى الأمل المرتبط بقدرة الجيل الجديد وحده على التحدى . لكن معانى الفيلم ضاعت وسط ركام هائل من الرموز ، على الرغم من أن مناخ السبعينيات كان يسمح بحرية أوسع فى أسلوب العرض .

وتعـرضت ثـلاثة أفـلام هى : التـلاقى ، ولا شـىء يهم لحسين كمال عن قصـة لاحسان عبـد القدوس نشرها عـام (١٩٦٨) ، والكداب لصـلاح أبو سيف عـن قصة لصاح مرسى نشرت عام (١٩٦٦) لتيمة الفساد ، خاصـة ما يتعلق منه بالقطاع العام الحكومى . تعرض (التـلاقى) لسوء الإدارة به ، ودفعه للمواهـب للتراجع أو للهجرة ، وعرض (لا شـىء يهم) لما يسود بعـض وحداته مـن رشوة وعمـولات ، وتحالف غير مشروع مع ممثلى القطـاع الخاص .كما تناول فيلـم (الكداب) تخريـب القطاع العـام داخله ، وإلى شكلية تمثيل العمال فى مجالس إدارته

كـانـت تلك أهـم النماذخ الفيلميـة ، التـى واكبـت تيـار سينما مقاومـة الانفتـاح الاقتصادى ، وإن لم تتعرض إليه ، لكنهـا فى نفس الوقت لم تتوجه إلى مـا نتج عنه من جمهور جديد للسينما . وجمع ما بين النماذج عناصر التنبيه والتحذير والوعى .



سينما الجمهور الجديد .

تنبه تجار السينما ، لرواج (تيمة) الانفتاح فى السينما المصرية ، فى النصف الثانى من السبعينيات . تلك التى بدأت تناولها أفلام الوعى والتنبيه . ووجدوا فى موضوع الانفتاح ، فرصة سانحة للاستحواذ على جمهور واسع ، أقبل على تلك النوعية .

فى نفس الوقت الذى تنبه فيه هؤلاء أيضا ، بحاستهم الباحثة عن الربح فقط ، أن جمهورا جديدا قد بدأ يتشكل ، ويمثل أغلبية المترددين على دور السينما ، ثم لاحقا غالبية المستهلكين لأشرطة الفيديو . فكانت أفلامهم التى وجهت أولا الى هذا الجمهور الجديد الذى نشأ عن الانفتاح ، والذى إتصف ـ كما سبق التعرض لذلك ـ بتردى أوضاعه التعليمية والثقافية ، وذوقه الفنى ، والذى تكون من غالبية كاسحة من المهنيين. ثم ظهرت ـ لاحقا ـ أفلامهم عن مشايعة الانفتاح ، وتكريس ممارساته ، والاشادة بمناذجه التى برزت للمرة الأولى على سطح المجتمع .

وكان من نتيجة ذلك ، أن تأخر تناول موضوع الانفتاح كرافد أساسى من روافد السينما التجارية ، الى ما يقرب من بداية الثمانينيات . بينما ظهرت أفلام الجمهور الجديد ـ بصرف النظر عن موضوع الانفتاح ـ فى السبعينيات ، وتناولت أهم أحداثها من منطلق التجارة . ومثلت التيار الهابط فى سينما مراكز القوى ، ونصر أكتوبر ، وتحمست لسينما العنف ، والدم ، والمخدرات ، والخلاعة ، ومثلت فى مجموعها أسوأ نماذج السينما المصرية فى السبعينيات .

«وبعد انسحاب الدولة من مجال الانتاج السينمائي فى السبعينيات ، بقى الباب مفتوحا لمنتجى القطاع الخاص ، الذى شكل انتاج الطفيليين الذين أوجدهم الانفتاح ذاته غالبيتهم ، بعد تقديرهم لما يمكن أن يحققه الانتاج السينمائى لهم من أرباح مضمونة ، مع تلك الأفلام المضمونة التسويق أيضا ، فى الداخل والخارج» [1].

كان هناك أيضا دور الموزع العربى ، للأفلام المصرية فى الخارج ، وخاصة فى

---

(١) زكى ابراهيم : مرجع سابق .

أسواق الدول العربية المستهلك الرئيسى للفيلم المصرى ، تلك الحالة التى تسببت محدودية دور العرض السينمائى فى مصر فى وجودها ،خاصة وأن القاهرة مازالت تمثل مركز الانتاج السينمائى،ليس فى المحيط العربي وحده،ولكن فى الافريقى كذلك.

«ولم تتميز دور العرض السينمائي بالمحدودية فقط داخل المجال المصرى ، ولكن بالتناقص أيضا من سنة الى أخرى» (١). وذلك الوضع يمثل خطورة تتعلق «بتدخل الموزعين العرب ، عن طريق تمويلهم للانتاج السينمائى ، وتوزيعهم له بشروط خاصة، تضمن تسويقه فى بلاد عربية ، تطلب نمطا انتاجيا وفكريا متخلفا ، أو ما درج على تسميته بالذوق المتخلف للموزع العربى . وذلك على إعتبار أن الغرض من صناعة الفيلم المصرى ، لم يكن أبدا خاضعا لشروط الإستهلاك فى السوق المحلى» (٢).

«ولأن الجمهور المستهلك ، هو الحكم الأخير الذى يستحيل تجاهل مطالبه من جهة صناع السينما فى العالم كله ، فقد وجد أن بيع الثقافة التجارية أكثر سهولة من بيع ثقافة حقيقية ... ولأنه لعمل فيلم فان المخرج يخضع عادة لشروط الممول ، وإذا استقل عنه خضع لشروط الموزع ، لذلك فان سيطرة رأس المال على الفن ، تصبح خطيرة للغاية وذلك عندما تتجه الأهداف دائما إلى محاولة تخليص الفن السينمائى من سلطة التجار، وإلا فسيتم الحصول على جمهور فقط وليس على فن ، أى جمهور بدون فن ... وللطبيعة الخاصة للفن السينمائى كفن جماهيرى ، شعبى الطابع ، لا بد أن يراه الآلاف حتى يستعيد منتجه تكاليف إنتاجه ، فقد تدخل الجمهور بشكل أو بآخر لتحديد شروط هذا الفن . وذلك عكس ما يحدث بالنسبة لأنواع أخرى من الفنون كفن الرسم ،

---

(١) يذكر جاك باسكال فى الطبعة الرابعة من الدليل السينمائى للشرق الأوسط وشمال افريقيا أن دور العرض فى مصر عام ١٩٤٧ بلغ ٢٨٤ دارا ، زادت الى ٤١٤ عام ١٩٥٢ ثم إلى ٤٥٤ عام ١٩٥٤ ، بينما ذكر المكتب الفنى للسينما التابع للمؤسسة المصرية العامة للسينما والهندسة الإذاعية أن عدد دور العرض ٢٩٦ دارا ، وبلغ عدد دور العرض فى مصر حتى نهاية عام ١٩٨٦ (٢٧٦ دارا) تبعا لإدارة السينما فى الثقافة الجماهيرية . ومعنى ذلك أنه مع خمسين مليونا من السكان يصبح هناك دار للعرض لكل ١٨٠ الف نسمة ، وعدد المقاعد بدور العرض ٢٠٧ آلاف و٧٥٢ مقعدًا ، وهذا يعنى مقعدا واحدا لكل ٢٤٠ نسمة . عن سمير فريد البنية الأساسية للسينما فى مصر . مجلة المنار ، عدد ٣٩/ ٤٠/ مارس ـ أبريل ١٩٨٨ م.

(٢) محمد القليوبى : السينما العربية والأفريقية ، ص ١٧

ـ أحمد رأفت بهجت : مقابلة تمت الإشارة إليها سابقا .

ـ خيرية البشلاوى : مقابلة تمت الإشارة إليها سابقا .

ـ خيرية البشلاوى : مقابلة تمت الإشارة إليها سابقا .

الذى يكفى فيه الفنان إهتمام فرد واحد من المحتمل أن يقوم بشراء لوحته » [1].

تلك الأحوال السائدة ، فى مجال الإنتاج السينمائي فى العالم كله ، اندرجت أيضا على المجال الإنتاجى المصرى بشكل واضح فى سنوات السبعينيات بشكل خاص مع نزول تجار الانفتاح إلى الميدان ، وسطوة الموزع العربى ، وإنسحاب الدولة من مجال الإنتاج ، وظهور الجمهور الجديد .

ومع الانفتاح إندفعت إلى الأمام عملية الإنتاج السينمائى كمًا . وشجع الرواج المادى صناعة السينما ، وكان جزء كبير منها ذلك الإنتاج الذى أخضع لمتطلبات سوق الإنفتاح. اندرج ذلك بداية من اسم الفيلم ، ومادته ، وصورة أبطاله ، ومستوى حواره، فيما يمثل جملة نوع توجهه ، ووسائل ذلك التوجه ، التى وصلت فى بعض النماذج الفيلمية إلى مستويات غاية فى الهبوط .

فى تلك الفترة ظهرت أسماء أفلام الجبان والحب ، بنت اسمها محمود ، احترسى من الرجال يا ماما ، سيقان فى الوحل ، ممنوع فى ليلة الدخلة ، بابياى يا حلوة ، عندما يسقط الجسد ، ليل ورغبة ، وسقطت فى بحر العسل ، أونكل زيزو حبيبى ، بص شوف سكر بتعمل إيه ؟ . واحدة بعد واحدة ونص ، رجب فوق صفيح ساخن ، قاتل ما قتلش حد ، إمرأة بلا قيد ، الباطنية ، شعبان تحت الصفر ، عمل إيه الحب فى بابا ، فتوات بولاق ، دندش ، مين يجنن مين ، .... وغيرها .

ولاسم الفيلم دلالة كبيرة عند مناقشة أى فيلم سينمائى ، وللتعرف على محتواه ،

---

(١) أ. كاراجانوف : ترجمة أسامة الغزولى ، السينما والايديولوجية وشباك التذاكر ، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ١٩٧٩ ، ص ٢٢ و ٨٧ .

- أرنولد هاوزر : ترجمة د . فؤاد زكريا ، الفن والمجتمع عبر التاريخ ، الجزء الثانى ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، جزء ثانى ، ١٩٧١ ، ص ٥٠٠ ، ٥٠٢ .

- من أقوال المخرج السينمائى روبرتو روسلينى : (لم تعد السينما لغة جديدة للبشرية كما كانت فى شبابها، إنها الآن أداة للتسلية أو سلعة ، أو وسيلة للحصول على أرباح ، لقد تشوهت الأهداف السينمائية نفسها ـ وبالتالى لغتها) كاراجانوف . ص ١١٣

- ومن أقوال جوزيف ليفين منتج سينمائى أمريكي مشهور : (إننى لم أنزل إلى ميدان السينما لإنقاذ الإنسانية، ولا حتى لإصلاح حال السينما ، إننى مثلى فى ذلك مثل جميع المنتجين أسعى إلى مضاعفة ثروتى، ولا شك أن بيع الجنس والعنف أسهل من بيع أى شيىء آخر فى هذا الميدان) .

عن حسن عماد عبد المنعم مكاوى ـ تدفق الأفلام الأجنبية فى السينما والتليفزيون فى مصر ، رسالة ماجستير غير منشورة ـ كلية الإعلام ، جامعة القاهرة ١٩٧٩ ، عن كتاب الإنسان المصرى على الشاشة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦ ، ص ٩٥ .

خاصة اذا مـا تم ربط ذلك الاسم ، مـع خصائص الفترة الزمنية التـى يعبر عنها ، ومع نسيج العمل الفنى ذاته .

وربط تلـك الأسماء السابقة لبعض أفـلام الفترة ، إلى جانب المحتوى الهابـط لتلك الأفلام ، مـع خصائص فترة الانفتاح ، ونـوعية جمهورها الجديـد ، يؤكد أن عنـاوين الأفلام السينمائية كانـت هى الطعم الاول ، الذى قدمه تجار الفـن لجذب المشاهدين ، بمعانى موحية ، تراوحت بين الابتذال والهبوط والسذاجة .

العنصر الثانى فى تلك الأفلام كان مادته أو موضوعه . وسبق التعرض لمحتوى تلك الأفلام ، بـالمقارنـة بمحتوى أفلام التنبيـه والوعى . ذلـك أن أفلام جمهـور الانفتاح ، «ساهمت فى تشويه الشخصية المصرية ، وتخريب عقليتها بتفاهات وطموحات وهمية، ومثلت بذاتها جزءاً من الانحراف الانفتاحى نفسه .

تناولـت تلك الأفـلام الانفتاح ، كفـرصـة خصبـة لصناعـة أفلام تعمـل على إشباع الاحتياجات العاطفية ، والنفسية ، والفنية للشرائح الطفيلية ، وتعرضت لبعض الأوضاع السائدة فى المجتمـع . لكن تناولها لها ، إتسم غـالبا بأسلـوب ساخر أو فكاهـى ، وبلا هدف جاد ، بـل كنوع من مسايرة الموجـة الانتقادية السائدة ، وكنـوع من الاستغلال التجارى . وتجنبت تماما ـ وهى غير قادرة على ذلك فى نفـس الوقت ـ الدخول فى حوار من أى نوع ، حـول المضمون السياسى لـلإنفتاح أو آثاره الهدامة ، أو إظهـار مفارقته بين الفقير والغنى ، ولم تتناوله كقضية مجتمعية واجبة التغيير .

وقد عكسـت تلك المجمـوعة مـن الأفلام ، القيـم الاجتماعية المتسقـة مع سيـاسة الإنفتاح، وعملـت على تكريسهـا بين الجمهور ، من خـلال تقديمهـا لأبطالها وتـرفهم المظهرى ، وإنحرافهـم ، باعتبار هؤلاء الأبطـال نماذج بطولية . كما عملت على تـرسيخ معانـى جديـدة ، متصلة بـالشرف والأمانة ، أو بمعنـى أصح الـلاشرف واللا أمـانة ، ومعانى الاستسهال ، ونبذ العمل الجاد ، والتشكيك فى القيم الأخلاقية ، وبالتالى جدوى التعاليم الدينية ، وكذلك قيم التعليم والثقافة » [1].

---

(١) زكى ابراهيم : مرجع سابق .

رؤوف توفيق : الإنفتاح وتأثيره على الشخصية المصرية كما ظهر على الشاشة، الإنسان المصرى على الشاشة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٦ ، ص ٨٩ ، ص ٩١ .

وبمعنى أكثر تحديدا ، تعرضت تلك الأفلام لنسق القيم المختل فى السبعينيات بالإشادة والترحيب ، سواء إرتبط ذلك بوجود الإنفتاح كموضوع أو كتيمة رئيسية لتلك الأفلام ، أو كجمهور مستقبل لها . وفى الحالتين تاجر ذلك التيار من سينما الإنفتاح ، بحالة يعيش فيها المجتمع المصرى فى السبعينيات ، وامتدت إلى سنوات الثمانينيات .

وقد اتفق مضمون تلك الأفلام ، مع نماذج أبطالها الذين اعتبرتهم نماذج الصعود فى السبعينيات . وكما هو معروف فان صورة البطل السينمائى تعتبر من العناصر الهامة فى الفيلم السينمائى ، لما لها من تأثير كبير على مشاهديه ، «ذلك أن الأفراد يضعون أنفسهم عادة فى موضع الأبطال ، ويتقبلون بطريقة لا شعورية الاتجاهات التى يعبرون عنها ، والأدوار التى يقومون بها . كما أن الأفراد الذين يعانون من المشاكل المختلفة ، يتقبلون بطريقة لا شعورية ، أو شعورية الحلول التى تقدمها الأفلام كحلول لمشكلاتهم ، وهذه الحلول دائما يقدمها أبطال الفيلم .

كما أن دراسات قد أثبتت ، أن ما يبقى فى وعى المشاهد بعد انتهاء الفيلم السينمائى، ويتعدى أهمية الموضوع ، أو الهدف ، أو الحكمة، هم الشخصيات أو الأبطال، فهى تترك بصماتها الأعمق على وعيه . ذلك أن استخلاص الموعظة أو الهدف الأخلاقى أو حتى خلاصة الحبكة القصصية ، كل ذلك يدخل فى عداد العمليات العقلية ، التى تتطلب قدرا من التفكير التجريدى ، أما الإحاطة بأفعال شخصيات الفيلم ، وما يجرى لأبطاله ، فإنها تتطلب فى المقام الأول قدرا من التفكير العيانى المباشر .

وغنى عن البيان ، أن التفكير التجريدى يقتضى فسحة من الوقت تسمح بعمليات المقارنة والإستنباط والاستدلال ... إلخ ، أما التفكير العيانى فهو لا يتطلب بطبيعته مثل تلك المساحة الزمنية ... وفى مجال المشاهدة السينمائية فهى لا تسمح للجمهور بالتوقف ـ كالقراءة مثلا ـ ولا يصبح أمام المتلقى عادة ، إلا المتابعة العيانية لما يجرى ، تاركا العنان لجانب آخر من جوانب الشخصية وهو الجانب الانفعالى ، ليمارس سيادته على الموقف ، فاذا به «يتعاطف» مع هذه الشخصية «ويغضب» من تلك .. الى آخر صور التوحد» [1].

---

(١) د. قدرى حفنى : ملامح البطل فى الأفلام المصرية ، الإنسان المصرى على الشاشة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦ ص ١٩.

من هنـا تتضح خطورة نماذج أبطال السبعينيـات ، التى تحمست لها تلـك الأفلام والمهن التى يعملـون بها ، وقد تصدرتها مهن زعيـم العصابة ، معتاد الإجـرام ، ممثل مـراكز القـوى ، الراقصـة ، محترفة الـدعـارة ، صاحـب عمارات التمليك ، الخادمـة ، أصحاب البوتيكات ، وأصحاب محلات بيـع السيارات ، تجار المخدرات ، رجل الانفتاح الذى يكتسح فى طريقه أى شيىء ، المعلـم، المعلمة ، الصعلوك والمتشرد الذى يتحول الى الثراء بطرق غير مشروعة ... إلخ .

وقد حلـت تلك النماذج محل موظفى الحكـومة ، والطلبة والمثقفين ، ورجـال الفكر ، والأدب ، وممثلى الطبقة المتوسطة عموما ، الـذين مثلوا نماذج أبطال سينما الستينيات ، ومثلت الطبقة المتوسطة جمهورها .

واستطاعـت تلك الأفلام ، أن تحيـط أبطالها ، وممارستهـم ، وسلوكهم الأخـلاقى والاجتماعى ، بهالـة من الانبهـار ، لا يملك معهـا المشاهـد الا «التعاطـف» مع هـؤلاء الأبطال، والغضب على ما يعوق «اندفاعهـم» ، حتى ولو اتجه الفيلم فى مشاهده الأخيرة ولضوابط رقابية لادعاء نوع من العقاب الأخلاقى أو القانونى يوقع عليهم .

ومثل الحوار الهابط عنصرا آخر من عناصر أفلام الجمهور الجديد ، وصل فى بعض أفلام تلـك المجموعة ، إلى حد البـذاءة ، مما يثير تساؤلا عن مـوقف الرقابـة التى يحدد قـانـونها ضرورة المحـافظـة على الأخلاق والآداب العـامـة . وربما انصرفـت رقـابـة السبعينيات للحظر على أشياء أخرى ، وجدت فيهـا من الخطورة ما لم تجده فى شيوع وانتشـار تعبيرات هـابطة ، أصبحت ومع طوال الاستعمال تجرى مجرى الأمثال ، وكان مصدرها الأول الأفلام السينمائية لتلك الفترة . وبدا من تلك الأفلام كما لو «كانت لغة الانفتاح قد تسربت هى الأخرى إلى لغة الحوار السينمائى » [1].

وكـان هذا الحوار ، عنصرا هـامـا من عنـاصر جـذب جمهور السينما الجديـد إلى الشاشـة ، الذى لم يشاهد فقط نفسه فى السينما بطلا مكتسحا وعملاقا صاعدا إلى قمة

---

(١) رؤوف توفيق : مرجع سابق ص ٩١ .

المجتمع ، لكنه رأى «بيئتــه وأجواءه المعيشية» [1] ولغته اليوميــة المستعملة . واستكمل تجار الانفتــاح تلك التشكيلــة ، باختيــار ممثلين وممثـلات لم يكن غير عصر الانفتــاح ليسمح لهم بمجـرد الظهور على الشــاشة أبطــالا للأفــلام ، لكنهم مثلــوا بملامحهــم الجسمانية ، ومواصفاتهم السلوكية نماذج مجسدة لأفراد جمهور سينما الانفتاح .

وكان كلما زاد ايغـال الفيلم فى تلـك العناصر السابقـة ، كلما ارتفع صــوت تصفيق جمهور السينما تـرحيبا بأنفسـهم على الشــاشة الفضية ، وكلما ازداد فى نفس الـوقت تجار السينما لهثًا وراء المال ، أيًا كان الطريق إليه .

نماذج من سينما الجمهور الجديد .

يمكن أن نتبين نماذج لسينما الجمهور الجديد ، فى جانب تيار سينما مراكز القوى ، وسينما التجارة بــأكتوبر ، وسينما الانفتــاح . وهنا تــاجرت السينما بمعانــاة المجتمع السابقة ، من سيطـرة مراكز القوى . ومعاناته الحالية وقتهــا، من الممارسات الخاطئة لسياســة الإنفتاح . كما تــاجرت فى نفـس الوقت ، بمشــاعر الفخـر المرتبطة بــإنتصار أكتوبر، فقدمت للجمهور أسوأ نماذجها .

من هنــا أيضا كـانت نماذج أفـلام العنف والــدم ، دون صفة تحذيـرية أو هـدف تنويرى ، ولكن فقط لمجـرد ارضاء رغبات مريضة لقطاع من المشاهــدين . كذلك أفلام المخدرات ، ومعهــا جلسات التعاطــى ، بما يصحبها مــن نماذج فاسدة ونكـات وحوار هابط . كما زاد وجود أفلام الميلودرامات الفجة ، والكوميديا الرخيصة.

ولم يغفل أصحــاب ذلك الاتجاه مغـازلة الإتجاهــات الدينيــة المتزايــدة فى المجتمع المصرى ، فى نفس الوقــت الذى ادعوا فيه غيرتهم على التــآخى بين المسلمين والأقباط ،

---

(١) كتب المخرج أحمد بدرخان عام ١٩٣٦ عن اختيار المكــان فى الأفلام (انه لاحظ أن سينما الطبقة المتوسطة ، وهم السواد الأعظــم من روادها ، لا تحب أن ترى العــالم الذى تعيش فيه ، بـل تطمع لرؤية الأوســاط التى تجهلها وتقرأ عنهــا فى الروايات ، ومن هنــا كان النجاح المحدود للسينــاريو ، الذى يدور فى أوســاط بسيطة كأوساط العمال والفلاحين) .

عن سمير فريد بحث السينما والدولة ـ مرجع سابق ص ٦

تعليق للمؤلفة : إذا كان هــذا الرأى يعكس رغبة أفراد الطبقة المتوسطة فى الحراك الاجتماعــى لأعلى ، فإنه يمثل فى نفس الوقت ـ رفضـا لأى تجاوز قد تعرضه الأفلام لمقتضيات الأخلاق والسلوك ، بما لا يتفق مع ذوقها وإحساسها التربوى والفنى . وهذا لا يندرج بالطبع على أفلام البسطاء ذات القيمة الفنية العالية.

وعلى مكارم الأخلاق ، من خلال أفلام تدعو مشاهدها بالكامل إلى عكس ذلك الغرض .

لذلك فقد جمعت سينما الجمهور الجديد ، بين نماذج متنافرة من الأفلام ، بينها هدف واحد، هو الرغبة فى الاستحواذ على هذا الجمهور ، وذلك عن طريق أسهل الطرق المؤدية إليه.

ففى مجال سينما مراكز القوى ، قدم ذلك التيار أفلام . آه يا ليل يا زمن، أسياد وعبيد ، والقطط السمان ـ والتى سبق التعرض لها فى الفصل الأول من الباب الثانى كأسوأ نماذج تيار مراكز القوى ، وتم تصنيفها تحت إسم سينما الإدعاء والسطحية.

والأفلام الثلاثة اختلط داخلها البكاء ، بالرقص ، بالعرى ، ودارت معظم أحداثها فى ملاهى ليلية ، أو فى جلسات تعاطى الحشيش ، وحقن المواد المخدرة . كما اختلط أيضا الغناء ، بالاغتصاب ، بالارهاب ، بالتعذيب . وانتهت بقيام ثورة التصحيح ، أو بكلمات الرئيس السادات عن مجتمع الأمن والأمان القائم . ولم تقم تلك الأفلام إلا بإستغلال (تيمة) رائجة ، لتدعى التعرض والإدانة لمراكز القوى ، ومجتمع الإرهاب ، ممالأة للسلطة واجتذابا للجمهور .

وفى نطاق سينما حرب اكتوبر ، كانت هناك مجموعة أفلام سينما التجارة بالنصر ، وتضم : (الوفاء العظيم) ، (الرصاصة لا تزال فى جيبى) ، (بدور) و(حتى آخر العمر) ، (والعمر لحظة) . ومع تفاوتها النسبى فى المستوى إلا أنها لم تخرج جميعا عن كونها مجرد أفلام مناسبات محدودة القيمة . وقد سبق التعرض لها تفصيلا فى الفصل الثانى من هذا الباب .

وكانت هذه الأفلام أيضا ، إستغلالا لتيمة رائجة هى أكتوبر ، التى بدت من خلال مجرد مشاهد فى نهاية الفيلم تبدو منفصلة عنه ، وفى شكل شبه تسجيلى . أما الوعى بالنصر ، وبجدوى التصدى والكفاح والاستشهاد والبطولة ، فقد ضاعت وسط ركام هائل من التقديم السيىء لمقدمات هذه الحرب.

ومع الإنفتاح ، ظهرت أفلام تكرس هذا الواقع الاقتصادى والاجتماعى الذى أحدثه، وكانت أفلام (الطيور المهاجرة) ، (الشريدة) ، و(الحب وحده لا يكفى) .

وجد الفيلم الأول فى الرحيل والهجرة الدائمة إلى الخارج ، الحل المثالى لمواجهة سوء الأحوال فى مصر .

بينما تحمس الفيلم الثانى لنموذج الثرى الجاهل ، فى مواجهة نماذج المتعلمين .

أما الفيلم الثالث فقد رأى فى العمل اليدوى ، طريق الشباب الجامعى للحياة .

ففى الطيور المهاجرة (١٩٧٩) لحسن يوسف ، أشار الفيلم إلى سوء الأحوال فى مصر . ومنها التناقض فى دخول الفئات المختلفة ، وتردى أوضاع الموظفين المادية ، وصعوبة الحصول على المواد التموينية ، وإزدحام المواصلات ، وانقطاع المياه ، وسوء توزيع الخريجين وانهيار قيمة التعليم والثقافة ... ووجد فى تلك الظروف دافعا للهجرة إلى الخارج والاستقرار هناك ، وذلك بديلا عن إدانة تلك الظروف ، والدعوة إلى تغييرها .

أما الهجرة التى عرضها الفيلم ، فكانت عن طريق أجواء الهند السياحية ، وغابات وأحراش ومطاعم استراليا ، وتحول الفيلم بعد بداية مقتضبة إلى هذا العرض السياحى، عبر سلسلة من المطاردات وقصص الحب الساذجة ، وحكايات الكفاح الوهمى للمصريين فى الخارج ، ضد عناصر العصابات العالمية .

وينتهى الفيلم الذى بدأ بآثار الانفتاح فى المجتمع المصرى ، إلى الرضاء به ، وتكريس أحد آثاره، وهو الهجرة والتخلى عن مجتمع المعاناة ، حيث لا أمل ولا رجاء .

وفى فيلم (الشريدة) ١٩٨٠ لأشرف فهمى ، عن قصة لنجيب محفوظ ، أشار الفيلم فى بدايته لتحول الفتاة فى بعض الأوساط الفقيرة إلى سلعة تباع وتشترى ، واندفاع أهلها لتزويجها وهى صغيرة السن ، من ثرى ، رغبة فى الاستفادة المادية ، حتى ولو كان هذا الزوج جاهلا وهى متعلمة . هذا النموذج من الزواج الذى كان موجودا ، ثم شاع وقت الانفتاح . وبدلا من أن يتجه الفيلم إلى إدانة بيع البنات ، انتصر لنموذج الثراء الجاهل ، وجعل من الزوجة المتعلمة نموذجا للتنكر للجميل ، ولعدم الوفاء فى مواجهة زوج معطاء ،كريم ، يوفر لها كل المتطلبات المادية ، ثم يموت وحيدا على فراش عشيقة له وجد لديها الحب دون زوجته .

أما الفيلم الثالث فكان فيلم (الحب وحده لا يكفى) ، الذى فاجأنا بمهاجمة آثار الانفتاح ، خاصة فيما يتعلق بآثاره فى مجال مستقبل الشباب المتعلم الجامعى ، الذى يعانى من البطالة ويتهدده الإنحراف ، ثم دعا فى نهايته ليس إلى العمل على تغيير ذلك الخلل ، ولكن إلى التأقلم مع نتائجه ، عن طريق أشتغال هؤلاء الجامعيين بالمهن اليدوية، والضرب بشهاداتهم وتخصصاتهم العلمية عرض الحائط . وبصرف النظر أيضا عما تكلفته الدولة وتكلفته أسرهم لإعدادهم لنيل تلك الشهادات عديمة القيمة ، والمستقبل ، فى نظر الفيلم .

أما الأفـلام التى تناولـت الإنفتاح كموضـوع رئيسى لها، وحملت قيمـة وتشيعت لمبادئه ، وأعلت من نماذجه ، حتى وإن تم ذلك بشكل سطحى وساذج ، فقد بدأت ـ كما سبق التعـرض لذلك ـ مـع نهاية السبعينيات بفيلم رجـب فوق سطح صفيح سـاخن ١٩٧٩ ، ثم ١٩٨١ مع مين يجنـن مين ، وتكثف وجودها حتى عـام ١٩٨٤ مع مخيمر دايما جاهز ، عصابـة حمادة وتوتو ، السلخانة ، وكالـة البلح ، خمسة فى الجحيم ، ولا من شـاف ولا من درى ، مـرزوقة ، القفـل ، العربجـى ، المتسول ، الفـرن ، الراقصـة والطبال ، عالم وعالمة ، ألعاب ممنوعة ، حادى بادى ، والمشاغبون فى الجيش ، والهلفوت عام ١٩٨٥ .... وغيرها .

وأسماء تلك الأفلام التى تشير إلى مهن ، وأمـاكن ، وصفات لأصحابها ، تنبىء عما يمكن أن يحمله مضمونها من محتـوى ردىء ، وتشير إلى صانعيها من تجار السينما ، الذين تشابه بل وفاق وجودهم فى مجال الانتاج السينمائى المصرى ، ما ساد هذا المجال مع تجار السينما من الأثرياء الجدد ، بعد الحرب العالمية الثانية فى مصر .

ومع تصاعـد موجة التديـن فى السبعينيات ، ولجمهور معظمه لا يشـاهد السينما ، كانت رسالة فيلم (الحب قبل الخبز أحيانـا) لسعد عرفة عام ١٩٧٧ . ذلك أنه وجد أن حل مشكلة بطلته الأخلاقية ، لا يتأتى إلا بإرتداء الحجاب ، والحجاب فقط . وكان ذلك يمكن أن يبـدو مبرراً ، لو أن الفيلـم من بدايتـه كان قـد اتجه إلى بيان أهميـة التمسك بالتعاليم الدينية والأخلاقية ، وتوخـى طريق الصواب ، لكنه عرض على طول مشاهده صورة لسلـوك فتاة ثـائرة على التقاليـد ، والزواج ، وتقنين العـلاقات الشرعيـة ، ولها نـزواتها المتعددة وتجاربها مـع كثيريـن . وفى المشهـد الأخير فقط مـن الفيلـم وبما لا يتجاوز بضـع دقائق ، عرض الحل المفاجىء وهو إرتداء الحجاب .

واستطاع الفيلـم أن يضرب عصفورين بحجـر واحد ، عندما غـازل موجة التـدين والتحجب ، وفى نفس الوقت غازل جمهور الترسو بما يعجبه طوال الفيلم .

فى نفس الوقت وفى سنوات السبعينيات ، ظهرت أفلام أخـرى تتخذ ـ للأسف ـ من تعبيرات قرآنية ، وأحاديـث نبوية عناوين لها ، لكنها لم تكـن تصل إلى مضمونها أو ما تدعو إليه أيضا إلا من خلال نهاية مقتضبة ، وبعد عرض مشوق لما هو مخالف لها .

كان هذا مع أفلام (وبالوالدين إحسانا) عام ١٩٧٦ لحسن الإمام ، و(الجنة تحت قدميها) لنفس المخرج عام ١٩٧٩ م .

فى السبعينيات أيضا كانت « أحداث الفتنة الطائفية » [1]، وبدأت نغمة تآخى عنصرى الأمة من المسلمين والأقباط . ولم يفت السينما التجارية أن تشير ــ مجرد الاشارة ـ إلى ذلك ، حتى وإن لم تكن هناك علاقة بين موضوع الفيلم وهذا التآخى ، مما بدا معه مقحما لا معنى له سوى استغلال تلك الأحداث .

من هنا كان فيلم السكرية (١٩٧٣) لحسن الإمام ، الذى ـ بعدما فرغ من عرضه لعالم العوالم ، والرقص ، والخلاعة ، وقليل من السياسة فى فترة ما بعد الحرب الثانية، انتهى بنشيد بلادى بلادى ، ومشاهد لتعانق الصليب والهلال ، وتآخى المسلمين والأقباط الذى لم يشر الفيلم الى شقاق بينهما من قبل ، مما يستدعى ذلك التصالح . ولم يكن ذلك من الفيلم إلا لمجرد اللعب على وتر الفتنة الطائفية مهما اتسم ذلك بالزيف والإدعاء .

وفى فيلم (الحب قبل الخبز أحيانا) ، إنتهز المخرج موت احدى شخصيات الفيلم وهى مسيحية ليقرع أجراس الكنيسة ، ويجعل أصواتها تختلط بالآذان المنطلق من المسجد ، وتنتقل الكاميرا بين المكانين فى مشاهد لا معنى لها ولا داعى .

وفى عامى ١٩٨٠ ، ١٩٨١ قدم تيار سينما الجمهور الجديد ثلاثة أفلام هى الباطنية ، أنياب ، والشيطان يعظ .

---

(١) صدر القانون رقم ٣٤ لسنة ١٩٧٢ بشأن حماية الوحدة الوطنية فى شهر اغسطس ، لكن ذلك لم يمنع إندلاع حوادث الخانكة تلك التى تم فيها التحرش بين الاقباط والمسلمين فى تلك المنطقة فى ١٩٧٢/١١/٦ وتطور الأمر بينهم إلى حد إطلاق النار ، والحرائق المتبادلة ، وحوادث النهب والسلب . بعدها قامت النيابة بالقبض على مثيرى الشغب من الجانبين والتى بدأت بحريق قام به مجهولون فى دار جمعية دينية مسيحية. وقتها أعلن السادات أنه سيأخذ بمبدأ لا سياسة فى الدين ولا دين فى السياسة ، واتهم قيادة الأقباط الدينية بأنها تريد أن تجعل من الكنيسة سلطة داخل الدولة وتسعى لإقامة زعامة وسلطة دنيوية وتحويل الأقباط إلى جالية أجنبية .

وقد قام مجلس الشعب بتشكيل لجنة برلمانية مشتركة من المسلمين والأقباط وضعت تقريرها عن مسببات الفتنة الطائفية ورفعته إلى الرئيس السادات . وكانت تلك الأحداث فى بداية السبعينيات مقدمة لأحداث الزاوية الحمراء فى بداية الثمانينيات والتى دخل أطراف منها فى حركة الاعتقالات الكبرى فى سبتمبر ١٩٨١.

ـ جمال بدوى : الفتنة الطائفية فى مصر ، جذورها وأسبابها ، دراسة تاريخية ورؤية تحليلية القاهرة ـ المركز العربى للصحافة ١٩٨٠ ـ من ص ٩ الى ص ١٦

ـ جريدة مايو ١٩٨١/٦/٢٢ ، الأهرام ١٩٨١/٦/٢١ ، الجمهورية ١٩٨١/٩/١٥ .

وقد احتوت تلك الأفلام الثلاثة من مشاهد العنف ، والقتل ، والذبح ، وامتصاص الدماء ، ونزع الأحشاء ، ما لم تشهده السينما المصرية مكثفة بهذا الشكل من قبل .

فى الباطنية (لحسام الدين مصطفى) ١٩٨٠ قدم الفيلم مزيجا من الرقص ، والبكاء، والاغراء ، والميلودراما ، والغناء ، والكوميديا ، والكراتيه . وبالغ فى تقديم العنف وحوادث السطو ، وانهمار الرصاص ، وتلطيخ الدماء للناس وللحوائط وذلك من خلال أجواء حى الباطنية المشهور ، باعتباره وكرا لتجارة المخدرات .

وساهمت «بطلة الفيلم» [1]التى قامت بدور راقصة ، فى احياء جلسات تعاطى الحشيش بأغنيات خليعة المعنى والأداء ، وتعبيرات ، ورقصات مبتذلة ، ومستوى هابط من الحوار ساد الفيلم كله ، وشاع بعد ذلك بين جمهور الانفتاح وغيره ، مما تسبب فى المطالبة بوقف الفيلم عن العرض حماية للأخلاق فى الداخل ، وحماية لسمعة مصر فى الخارج .

وفى فيلم (أنياب) لمحمد شبل عام ١٩٨١ هاجم الفيلم مصاصى الدماء الجدد الذين يستغلون الشعب ، والذين ظهروا كنتيجة للانفتاح ، وفى غيبة من حماية الدولة للناس، كالسباك ، والطبيب الجشع ، والميكانيكي ، وسائق التاكسى ، وأصحاب عمارات التمليك ، ومدرسى الدروس الخصوصية .... إلخ ، لكن المخرج اختار للفيلم بطلا هو نجم غناء جمهور الانفتاح أحمد عدوية ، مع أغانيه المتردية والممنوع اذاعتها ، وأعلن عن حسن الإمام الذى يمثل ويرقص لأول مرة . فكأنما أراد أن يهاجم الإنفتاح ، وأن يستعمل أحد رموزه ضمانا لرواج فيلمه ، بما يضمن له جمهور الانفتاح فى نفس الوقت، مع ما بهذه الأهداف من تناقض .

ثم بالغ المخرج فى عرضه لعالم الرعب ، الذى استوعب الفيلم كله تقريبا دون الانفتاح ، بما يصحبه من هياكل عظمية ، وأكفان ، وثعابين ، وجثث ومشاهد لامتصاص الدماء من الرقبة ... مما يثير التقزز والكآبة فى الوقت نفسه .

---

(١) جسدت الممثلة نادية الجندى المواصفات المطلوبة لجماهير الانفتاح ، وقامت بانتاج عدد كبير من أفلام هذا الجمهور بدءا من السبعينيات مع أفلام بمبة كشر ، شوق ، ليالى ياسمين ، ثم الباطنية . وواصلت ذلك فى الثمانينيات وحققت افلامها التى لا تختلف فى مواصفاتها عن فيلم الباطنية أعلى الايرادات وأطول أسابيع عرض .

فى نفس السنة قدم أشرف فهمى فيلم (الشيطـان يعظ) الذى احتوى هو الآخر على مشاهـد غايـة فى العنف ، وأورد به مـذبحة بشرية ، لم تـرد فى فيلم مصرى مـن قبل . امتدت يـد البطل لتمـزق صدر رجل قتلـه ، ولتنتزع كبـده من بين أحشـائه ويخرجه ليعرضـه على الناس ويـداه تقطر دما ، وذلـك حين أراد أن ينتقم منـه بعدمـا اغتصب زوجته . ومع فيضـان الدم المنساب على الشاشة ذُبح البطل من رقبته عن طريق سكين إمتدت إليه من الخلف . وبدا المشـهد غاية في الوحشية .

وبالتفصيـل عرض الفيلـم لذلـك كله ، وصحبـه حوار غـاية فى الابتـذال وغايـة فى السوقية أيضا .

كانت هذه نماذج لسينما الجمهور الجديـد ، الذى لم يكن ليقدر لها أن تنجح ، وأن يستمر عرض كثير من نماذجها لأسابيع متعددة ، إلا فى وجود جمهور ، إستطاعت هذه السينما بكثير مـن الانتهازيـة ، والإستسهـال ، والاستغلال ؛ أن تشبـع احتيـاجاتـه النفسية والعاطفية ، وأن تستثمر لصالحها فساد ذوقه الفنى .



الفصــــل الـرابــع

ديموقراطية السادات ومحاصرة حرية التعبير والرأى

أولاً : الرقابة والسينما وأحداث السبعينيات الكبرى

لم تكن سنـوات السبعينيات فى مصر هى حركـة مايو ١٩٧١ والقضاء على مـراكز القوى فقط ، ولم تكن هـى حرب أكتوبر فحسب ، كما لم تكن مجرد سنـوات للإنفتاح الاقتصادى ، بما صحبه من تغيرات عميقة . لم تكن سنـوات السبعينيات هى فقط تلك الأحداث الثلاثة الكبرى ، التى تناولتها السينما المصرية ـ أيا كان مستوى هذا التناول ـ لكنها كـانت سنوات ساخنـة ، ومشتعلة فى بعض الأحيان شهـدت تغيرات وتبدلات فى توجهات نظام الحكـم فى الداخل والخارج ، وفى إطار حيز زمنى ضيـق نسبيا وهو أحد عشر عاما .

ورغم الأهمية القصوى لتلك الأحداث ، إلا أنها كانت جانبا من سيناريو كبير ، ضم تفاصيل متشعبة للحياة المصرية فى السبعينيات ، لم تستطع السينما المصرية أن تقترب من كثير منها ، أو لم ترغب فى ذلك .

وإذا كان الرئيس السادات باعتقالـه لمراكز القوى ، قد أبرز الضوء الأخضر لسينما السبعينيات للحـديث عـن جانب مـن الماضى . وإذا كـان إنتصار أكتوبـر هو فـرصة السينما التجاريـة فقط للـرواج والتسويـق ، وإذا كان الإنفتـاح فى جانبـه الاقتصادي والاجتماعى فقط ، قد عكس وعيا لتيار الوعى والتنبيه فى سينما السبعينيات ، والفرصة السانحة للتيار التجارى للإثراء مـن الجمهور الجديد ، إلا أن الجانب الأكبر من تناول سينما السبعينيات ـــ فى إطار الثلاثة مـوضوعات الســابقة ـ كان لممارســات الماضى ، مجتمع النكسة ، ومراكز القوى ، أو ممارسات الحاضر الاقتصادية والاجتماعية ، وظل الجانب السيـاسى الحالى بممارســاته ، وتجاربه بمنـأى عن السينما ، كعـادتها فى كل العهود .

فالجانب السيــاسى كان يعنى النظام الحاكـم ، والنظام لم يكن ليسمح بـذلك رغم

خطواته الديموقراطية ، وممارساته الديكتاتورية ، رغم شعاراته البراقة واجراءاته الاستبدادية .

وقد قامت الرقابة على السينما بمهمة حماية ممارسات النظام السياسية ، ومنع الاقتراب منها ، باعتبارها أداة النظام . لذلك لم يكن غريبا أن يشهد عام ١٩٧٦ وهو العام ، الذى أعلن فيه النظام الحاكم لأول مرة منذ ثورة يوليو ١٩٥٢ بدأ الاتجاه نحو التعددية السياسية ، وبدأ استرداد الوجه الديموقراطى للحياة فى مصر ، فيما عرف بتجربة المنابر كنواة للأحزاب ، لم يكن غريبا أن يشهد نفس العام إعلان وزارة الثقافة عن قانون جديد للرقابة وهو القانون رقم ٢٢٠ لسنة ١٩٧٦ ، والذى عدد الممنوعات والمحظورات،وحد من سلطة الرقباء التقديرية ـ مع إعتراضنا عليها أصلا ـ ك.ما شهد نفس العام أيضا ، أكبر معركة للرقابة أيضا فى السبعينيات مع فيلم (المذنبون) ، الذى تم إحالة مديرة عام الرقابة على المصنفات الفنية ومجموعة من الرقباء معها للتحقيق ، بسبب إجازته ، فى أول سابقة من نوعها .

وظلت أحداث كبرى فى السبعينيات بمنأى عن السينما ، أو بمعنى أدق عن تيارات التنبيه والوعى فى السينما المصرية ، التى اكتفت بمشاهدة تفاصيل تجربة مصر السبعينيات عن دولة المؤسسات ، ومولد الأحزاب ، والتوجه إلى الغرب ، وحوادث الشغب ، وتزوير الانتخابات ، وزيارة إسرائيل ، وإتفاقية السلام ، والفتنة الطائفية ، وسلسلة قوانين الوحدة الوطنية ، وسلامة الجبهة الداخلية ، وحماية القيم بأخلاق القرية . تلك التجربة الثرية التى انتهت بالتراجيديا الدموية لإغتيال رئيس الجمهورية.

لم تتناول السينما موضوع الممارسة الديمقراطية ، أو جدوى المشاركة السياسية، ولم تتعرض للصراع العربى الإسرائيلى . ومع تراجع العلاقات العربية المصرية لم تتنبه السينما لجدوى معالجة الإنتماء ، أو الإنسحاب المصرى من المحيط العربى . ولم يكن موضوع تعايش المسلمين والأقباط مسألة مطروحة . ومع تصاعد آثار الانفتاح ، لم تتعرض السينما لجانب منها ، وهو هذا العنف الجماعى الذى ارتبط بالإحساس بالاغتراب ، والذى كان له تعبيره فى الشارع المصرى ، والذى تصاعد حتى وصل إلى رئيس الدولة .

كانت هناك موضوعات كثيرة طرحتها تفاصيل حياة السبعينيات . وكان يمكن أن تكون مادة ثرية لسينما ثرية ، وحية ، تشعر بنبض اللحظة ، ومعاناة الواقع ، ولها رؤيتها فيما يتعلق بالمستقبل .

لكن السينما غابت عن كثير من أحداث السبعينيات الكبرى ، فأين كانت الرقابة من ذلك الغياب ؟ وهل حالت دونها والسينما ؟ أم أن السينما لم تكن لتقترب منها حتى فى حالة عدم وجود محاذير رقابية ، وفى وجود شعارات ديموقراطية وخطوات أولى تنبؤ بالتحمس لقبول مبدأ المشاركة السياسية ، التى تقضى بحرية الرأى الآخر ؟ .

كان للتجربة المصرية مع الديمقراطية فى السبعينيات وجهان أفصحت عنهما ممارسات النظام : بدأت الفترة الأولى مع تولى الرئيس أنور السادات الحكم فى ١٧أكتوبر ١٩٧٠ ، واستمرت حتى نهاية عام ١٩٧٦ م .

وبدأت الفترة الثانية ذات الوجه المغاير مع بداية عام ١٩٧٧ ، وبالتحديد مع أحداث ١٨ / ١٩ يناير ، وحتى السادس من أكتوبر عام ١٩٨١ م .

وواكبت نفس هذا التقسيم تقريبا فترتان للرقابة على السينما : كان القانون المطبق فى النصف الأول منها هوقانون الرقابة على المصنفات الفنية رقم ٤٣٠ لعام ١٩٥٥ ، والذى سبق التعرض إليه بالتفصيل، فى الفصل الثانى من الباب الأول من هذا الكتاب .

ومع عام ١٩٧٦ صدر قانون الرقابة الجديد رقم ٢٢٠ ، وهو السارى حتى عام١٩٨١ وحتى الآن .

وإذا كان التقسيم الأول يفصل ما بين تجربة مصر مع الشعارات الديموقراطية ، وما بين ممارساتها الفعلية . فإن التقسيم الثانى الخاص بالرقابة ، يفصل ما بين قانون سلطة الرقيب التقديرية ـ المقيدة ـ ، وبين قانون المحظورات والممنوعات المحددة، كما أنه يفصل ما بين الرقابة فى ظل الحزب الواحد ، والرقابة فى ظل ديموقراطية المنابر والأحزاب .

حرص الرئيس السادات عقب توليه الحكم ، على تأكيد اختياره للديمقراطية كنهج لحقبة حكمه ، «وبدأ عهده بإعلان الدستور الدائم للبلاد» [1]، «وطرح شعارى سيادة القانون ودولة المؤسسات فى مايو ١٩٧١ ، وركز انتقاداته على عدم احترام مراكز القوى التى أطاح بها للدستور ، واستهتارهم بالقواعد القانونية . واتفقت تلك الدعوة .

---

(١) طرح مشروع الدستور النهائي للاستفتاء الشعبى فى ١١ سبتمبر ١٩٧١ ، وأسفر الاستفتاء عن موافقة الشعب عليه بنسبة ٩٩٫٥٪ ، وهذا الإجماع الشعبى فى الاستفتاءات هو أحد السمات التى عرفتها مصر منذ عام١٩٥٢م .

د . اكرام بدر الدين : تطور المؤسسات السياسية . . تجربة الديمقراطية فى مصر ١٩٧٠ ـــ ١٩٨١ ، طبعة ثالثة ، ١٩٨٦ ـ مكتبة بهضة الشرق ـ جامعة القاهرة ، ص ٧٣ .

مع الآراء التى تنامت فى أعقاب الهزيمة ، ودعت إلى توسيع الحقوق الديموقراطية للمواطنين ، والسماح للتيارات السياسية المختلفة ، بالتعبير عن ذاتها بحرية واستقلال.

لكن الحياة الديمقراطية فى مصر وحتى بداية عام ١٩٧٢ ، لم تكن قد أصابها تطور يذكر ، ولم يقدم النظام ما يؤكد به نواياه الديمقراطية . فى نفس الوقت الذى لم تتحقق فيه وعوده بدخول الحرب ضد إسرائيل ، واسترداد الأرض ، مما دعا إلى قيام الطلبة بمظاهرات ، أسفرت عن عدد من المصادمات الحادة بين المتظاهرين وقوات الأمن ، وعن القبض على عدد من الطلبة . كما أدت إلى تحرك عدد من النقابات المهنية تأييدا لهم.

ومن قراءة البيانات التى أصدرتها حركة الطلبة ، والتى تضمنت مطالبهم ، يتبين تأكيدها على قضية الديموقراطية وحرية الاتحادات الطلابية ، وحق الطلبة فى النشاط السياسي»[1] .

أثارت تلك المظاهرات الشارع المصرى ، وقوى فيه التنبيه لقضية الديموقراطية .

فى تلك الفترة كانت ستوديوهات الجيزة تشهد تصوير أربعة أفلام ، سوف يقدر لها أن تكون موضوع معارك كبرى مع الرقابة فى السبعينيات ، وسيتم التعرض لها لاحقًا .

وفى نفس السنة تأسست جمعية نقاد السينما المصريين ، التى حملت جانبا من عبء الدفاع عن حرية التعبير فى السينما فى السبعينيات ، مع جماعة السينما الجديدة التى تأسست عام ١٩٦٨ ، وغيرها من الأفلام التى تصدت لحماية حرية التعبير .

فى الوقت نفسه أيضا ، الذى أصدرت فيه الرقابة ، توجيهات عن نائب رئيس الوزراء ووزير الثقافة والإعلام ، تنفيذا لما أشار به السيد رئيس الجمهورية ، بتنقية الأفلام العربية والأجنبية من كل ما يمس الأخلاق الفاضلة ، المنبثقة من التقاليد والعادات المصرية بحيث تصلح هذه الأفلام للعرض على الكبار والصغار معا. «وقد وجد السينمائيون فى تلك التوجيهات الصادرة من الرقابة خلطا منها ما بين جمهور الصغار

---

(١) د . على الدين هلال : تجربة الديموقراطية فى مصر ١٩٧٠ ـ ١٩٨١ ، مكتبة نهضة الشرق جامعة القاهرة ، طبعة ثالثة ، ١٩٨٦ ، من ص ٤٧ ـ ٥٠ ، ومن ص ٥٢ ـ ٧٧ .

ـ د . نزيه نصيف الأيوبى : دراسات فى التنمية والتغير الإجتماعى ، مصر فى ربع قرن ، تطور النظام السياسى والإدارى فى مصر من ١٩٥٢ ـ ١٩٧٧ ، بيروت ، طبعة أولى ، ١٩٨١ ، ص ١١٨ .

والكبار ، أو بين أفلام الكبـار وأفلام الصغار ، التى تفـرق بينهما أجهزة الرقابة فى أي مكان من العـالم . كما تخلط التوجيهات مـا بين الأفلام المصرية والأجنبية، فضلا عن الاستحالة العملية لتحقيق تلك (التنقية) المطلوبة ، فلا يمكن للأفلام الأجنبية أن تنبثق عن العادات والتقاليد المصرية » [1].

« وقد كانـت تلك الأفلام الأربعة ، التى منعـت الرقابة عرضهـا على الجمهور ، هى (العصفور) اخراج يـوسف شاهين ، (زائر الفجر) إخراج ممدوح شكـرى ، (التلاقى) إخراج صبحى شفيق ، و(جنون الشباب) إخراج خليل شوقى .

« وقـد منعت مـن العـرض لمدد تتراوح بين عامين وثمانيـة أعـوام ، وعرضـت على الجمهور بعد الحذف منها ، إذ عرض العصفور عام ١٩٧٤ ، وزائر الفجر عام ١٩٧٥ ، والتلاقى عام ١٩٧٧ ، وجنون الشباب عام ١٩٨٠ »[2].

فى (العصفور) عبر يوسـف شاهين عن رغبة الشعب فى تحرير أرضـه بالقوة . وفى زائر الفجر عبر ممدوح شكرى عن الإرهاب ، وعن جـدوى الحرية والديموقراطية . وفى التلاقى كـان تعرض الفيلم للفساد والإنحـراف فى أجهزة الدولة ، وعـن هجرة العقول خارج مصر . وفى جنـون الشباب عبر خليل شوقـى عن الإنفصال بين الأجيـال ، وعن الانحراف الجنسي . وقـد تم التعـرض للفيلم الأول فى الفصـل الثانـى من هـذا الباب ، وللفيلم الثانى فى الفصل الأول . وقد أفصـحت «المبررات» [3]التى منعت بمقتضاها تلك

---

(١) سمير فريـد : السينما والدولة في الوطـن العربي ، بحث مقـدم إلى مركز دراســات الوحدة العربيــة ، مكتبة المستقبلات العربية البديلة ، الفنون والآداب كعناصر وحدة وتنوع في الوطن العربي ، ١٩٨٥ .

(٢) سمير فريد : بحث السينما والدولة فى الوطن العربى . مرجع سابق .

ـ رؤوف توفيـق : مقـال بعنوان (مـا حـذفته الـرقابـة مـن زائر الفجر) . مجلـة صبـاح الخير بتاريـخ ١٢/٣/١٩٧٥م.

(٣) كتب حسن عبـد المنعم وكيل وزارة الثقافـة مقالا بعنوان «أفلام ممنـوعة ـ لماذا ؟» جاء فيـه عن فيلم زائر الفجر أنه يقدم صورة شائبة حرصت على تشويه وجه الحياة فى المجتمع المصرى بصورة لا نظير لها ، سواء كان المقصود هو اعطاء صورة من المجتمع قبـل ١٩٦٧ أو قبل ١٥ مايو ١٩٧١ فان الصـورة التى أعطيت لا يمكن بحال من الأحـوال أن تكون واجهة للمجتمع المصرى .. إنى ارفض هذا الفيلم وأعتبره فنـا منحرفا عن رسالة الفـن المقدسة .. وجاء فى نفس المقـال عن فيلم التلاقى أنـه يقدم صورة حافلة بـالفساد والإستهتار والإستهانة بحياة الناس والوصولية .

وعن فيلم العصفور قال : هل هذه صورة مصر بكـل هذه السلبيات حتى فى الفترة التى سبقت وقوع النكسة أم أن الفن الـذى برع المخرج يـوسف شـاهين فى تقديمه لا يمثـل الفن الذى ينبـض بحب مصر وهـى قلب العروبة ومناط رجائها؟.

عن سمير فريد : السينما والدولة فى الوطن العربى ، مرجع سابق

الأفلام ، والتـى عبر عنها السيـد وكيل وزارة الثقـافة ، عـن الحرص فقط مـن جانـب الأجهزة المسئولة فى الدولة على ابراز وجه نـاصـع للمجتمع المصرى ، لا تشوبه شائبة ، حتى ولو كان ذلك مجافيا للحقيقة ، وحائلا دون السينما والقدرة على الغوص فى أعماق المجتمع ، والمساهمة فى تبين علله وأمراضه . وكما لو أن المطلوب من الأفلام السينمائية، هى أن تكون نشرات سياحية مبهرة عن مصر . مـع ما يعكسه ذلك من قصور فى الفهم لطبيعة ووظيفة السينما ، خاصة فى مجتمعات العالم الثالث .

وقد تم منع تلك الأفلام من العرض ، فى نفـس الوقت الذى سمح فيه بعرض أفلام ، حمام الملاطيلى ، والخوف . وبنفـس المقياس الســابـق كـان يجب منعهما من العـرض لنفس الأسباب ، لكن استمرار أجواء الهزيمة قبـل أكتوبر ، وصبغة الفيلمين التجارية ، واستغراقهما فى التصورات والمشاهد الفاضحة ، وامكـانية قيامهما بالمساهمة فى مهمة التسريب النفسـى خـاصـة لفئة الشباب ، جعل الرقـابة تغض الطرف عن تشـويه وجه المجتمع المصرى الذى أشارت إليه سابقا .

فى تلك الفترة أيضا ، كان ممنوعا من العـرض فيلم (الظلال على الجانب الآخر) وتم عرضه بعد سنتين عـام ١٩٧٤ ، وفيلم المومياء الذى تأجل عرضـه حوالى ست سنوات وعرض عام (١٩٧٥) .

أما فيلم (الناس والنيل) [١] الذى أخرجه يوسـف شاهين فقد عرض فى ظروف غير مواتيـة على الاطلاق . إذ أن الفيلم يعـرض للصداقة المصريـة السوفيتية ، وعـن تعاون الجانبين لإنجاز بناء السد العالى منذ مراحلـه الأولى فى بداية الستينيات . وعندما عرض الفيلـم بعد سنـوات طـويلة عـام ١٩٧٢ كان الســادات يصـدر قراره بطـرد الخبراء العسكريين السوفيـت من مصر . وتزامن الحدثـان الصداقة القديمـة ، والعداء الجديد دون أن تتنبه الرقـابة لفحوى ما يعلنه رئيـس الجمهورية ، وتناقضه مـع مضمون ما يعرضه الفيلم .

وتحقق النصر المصرى فى السـادس من أكتوبر عام ١٩٧٣ . وأعلن الرئيس السـادات ورقـة أكتوبـر فى ابريـل عام ١٩٧٤ . وبـاعتبـارها وثيقـة النظام الأولى ، فقـد حرص الســادات على تأكيـد اتجاهـاته الـديمـوقراطيـة مـن خـلالها ، خاصـة مـع طرحهـا

---

(١) فى ٢٧ مايو عـام ١٩٧١ عقد الرئيس السادات معاهـدة صداقة وتعاون مع الإتحاد السوفيتـى ، وبعد عام واحد أنهى المعاهدة وطرد الخبراء والمستشارين العسكريين السوفيت من مصر فى ١٨/٧/١٩٧٢م.
عن جريدة الأحرار بتاريخ ٩/١٠/١٩٨٩ م.

للاستفتاء الشعبى . وكان ما جاء فى هذه الورقة بشأن الديموقراطية بداية واضحة لما تبعها من اجراءات ، قننت الاتجاه إلى التعددية الذى شهدته السبعينيات بعد ذلك .

« أكد الرئيس السادات أن الديمقراطية ليست مجرد نصوص ، لكنها ممارسة عملية ويومية . وأن الديموقراطية لا تمارس فى فراغ ، بل لا بد من إطارات تتحدد من خلال الإتجاهات التى تخص أمور الوطن السياسية ، والإقتصادية ، والإجتماعية . وفى ورقة أكتوبر أيضا أكد السادات «حرصه على التحالف إطارا صحيحا للوحدة الوطنية ، فى نفس الوقت الذى أكد فيه عدم قبوله لنظرية الحزب الواحد ، الذى يفرض وصايته على الجماهير ، ويصادر حرية الرأى ، ويحرم الشعب عمليا من ممارسة حريته السياسية » [1].

«كانت هناك تطورات وتغيرات فى بنية المجتمع المصرى ، وفى التوازنات بين القوى السياسية ، أدت إلى هذه (الانفراجة) الديمقراطية ، التى قادت إلى طرح موضوع المنابر ثم الأحزاب ... تتلخص فى ظروف ما بعد الزعامة الكاريزمية لجمال عبد الناصر التى ملأت ساحة العمل السياسى المصرى ، وأدى غيابه إلى فراغ داخل النظام السياسى ، ولم يكن من السهل على أى شخص أو مجموعة شغله ، وبالذات فى علاقة النظام مع المواطنين . وتنامت حركة سياسية بعد هزيمة ١٩٦٧ ، تطالب بالديمقراطية وحرية الرأى ، كذلك التحول إلى سياسة الإنفتاح الإقتصادى ، التى أرادت بعض أجنحتها الربط بينه وبين الإنفتاح السياسى متمثلا فى تعدد الأحزاب ، وبالتالى كان استمرار الاتحاد الاشتراكى ومؤسساته حجر عثرة أمام ذلك التطور الجديد . كما رغبت القيادة السياسية ، فى إعطاء الانطباع للعالم الخارجى بوجود استقرار سياسى وحكم ديموقراطى فى البلاد ، خاصة من التغير فى توجه السياسة الخارجية المصرية . إلى جانب دعوة عدد من المثقفين ذوى الاتجاهات الفكرية المختلفة والمشارب الأيديولوجية المتباينة إلى قيام الأحزاب» [2].

---

(١) ورقة أكتوبر ، مقدمة من الرئيس أنور السادات ، الهيئة العامة للاستعلامات . أبريل ١٩٧٤ ، من ص ٥٩ ـ ص ٦٠ .

(٢) د . على الدين هلال : تجربة الديموقراطية ، مرجع سابق ، أنظر من ص ٤٧ ـ ٥١ .

: د . عبد العظيم رمضان : مصر فى عهد السادات ، مرجع سابق ، ص ٣٢٧ ، ٣٣١ .

لكن ذلـك لم يمنع مـن وجود «اتجاهات معـارضـة لذلـك التيار ، تمثلـت فى قيادات الإتحـاد الإشتـراكى ، وفى النقــابات العمــالية » [1].

كـان إيراد تلـك التغيرات فى بنيـة المجتمع المصرى ، وفى التـوازنـات ما بين القـوى السياسية ، التى كانت وراء الخطوات الديموقراطية القادمة :

- لتأكيد أن تلك الخطوات لم تكن فى حقيقتها إختيارا شخصيا للرئيس السادات ، وإنما أملتها عليه ظروف جديدة .
- كما لم تكن طبيعتـه كأحد أفراد النخبة العسكـرية لثورة ٢٣ يوليو ، لتتـلاءم مع ما يفرضـه التطبيق الصحيح للديموقراطية من حرية للرأى ، ووجود قوى للمعارضة ، وإمكانية الفتح الحقيقى لباب المشاركة السياسية .
- إلى جانب حقيقـة وجوده كحاكم لإحدى بلاد العـالم الثالث ، مع ما يرتبـط بذلك من إتساع لدور الحاكـم الفرد خارج مؤسسات الدولـة ، التى غالبا ما يكـون وجودها صوريا .
- يؤكد ذلك تلك (الردة) السريعة عن الممارسة الديمقراطية ، ولم تكن خطواتها قد بدأت تقوى بعد ، والتى أعقبت أحـداث ١٨ / ١٩ يناير عام ١٩٧٧ ، فيما أسماه السادات (انتفاضة اللصوص) ، كما سيجرى التعرض لذلك لاحقا .

وقد شهـدت الشهور الأولى من عام ١٩٧٦ حـوارا عريضا ، حول مستقبـل الحياة السياسيـة فى مصر ، إنتهى بـالسماح لثلاثة منـابر بالقيـام لتمثيل اليمين ، والـوسط واليسـار . وخاض مجلس الشعب معركة الانتخابات ، وفى أول إجتماع له فى ١١ نوفمبر ١٩٧٦ ، أعلن رئيس الجمهورية تحويل المنابر الثلاثة إلى أحزاب .

كان المجتمع المصرى إذن مهيأ لإستقبال وممارسة الديموقراطية ، وكان من المنطقى أن تتجه الـرقابة ــ مع هذا المناخ ــ إلى الضـعف ، بمعنى أن تتجـه إلى إلغاء جانـب من المحظورات لصالح جانب أوسـع من حرية التعبير . لكـن ما تم فى مجال الرقابة كانت له حسابات أخرى ، دفعت إلى مزيد من المحاذير ، ومزيد من القيود . وتمثل ذلك فى القرار رقم ٢٢٠ الصادر فى ٢٨ أبريل عام ١٩٧٦ .

---

(١) د . نزيه الأيوبى : مصر فى ربع قرن ، مرجع سابق ، ص ١١٨

- Hinnebusch, Raymond . Egyptian Politics Under Sadat, The Post Papulist development of an authoritarian - Modernizing State, Cqmbridge University Press . 1985, P 1 : 10 .

- ربما تنبهت الرقابة مع موجة أفلام مراكز القوى ، والتى تعرضت بقوة لممارسات عهد قريب مضى بالهجوم ، ومع أفلام أكتوبر التى تعرضت لمجتمع الهزيمة بالإدانة ، ومع بداية وعى السينما بممارسات الإنفتاح الخاطئة ، خاصة وأن عامى ١٩٧٥ ، ١٩٧٦ بالتحديد قد شهدا عروضا لأفلام عديدة ومميزة ، من حيث مستوى النضج والوعى بما تطرحه . ربما تنبهت الرقابة مع وجود تلك الأفلام ، إلى أن السينما بدأت تنتابها حالة من الشجاعة ، يكون من الخطير إمتدادها لممارسات العهد القائم السياسية . أى امتدادها إلى جانب من المحاذير الرقابية الثلاث وهو جانب السياسة، مما لم تكن لتسمح به الرقابة أبدا .

- وربما تنبهت الرقابة أيضا إلى هذا الإستعداد الديموقراطى فى المجتمع المصرى ، والذى عبرت عنه القيادة السياسية بخطوات نحوه ، والذى تأهل الشعب لإستقباله أيضا ، ربما يكون له مردوده فى المجال الفنى ـــ خاصة السينمائى ـ فى الرغبة فى التخلص من محاذير تم تقنينها كتابيا ، أو شفهيا فى سنوات مضت . ومعنى ذلك مساحة أوسع من حرية التعبير ، وبالتالى لحرية الانتقاد والهجوم .

ولأن جهاز الرقابة على طول تاريخها فى مصر ، كان أحد الأجهزة الممثلة لسلطة الدولة ، أى النظام ، فقد دفعها العاملان السابقان : الأول السينمائى الطابع ، والثانى السياسى الطابع ، إلى سرعة إصدار القرار رقم ٢٢٠ لسنة ١٩٧٦ الخاص بالقواعد الأساسية للرقابة على المصنفات الفنية ، والصادر عن وزير الإعلام والثقافة ، والذى كان هدفه الأساسى ، محاصرة حرية التعبير والرأى المتوقعة ، القادمة ، حماية لهذا النظام الذى تمثله خاصة فى جانبه السياسى .

«وقد تعدى هذا القانون ، القانون رقم ٤٣٠ لسنة ١٩٥٥ ، وعاد بنصوصه إلى التعليمات الرقابية الصادرة عام ١٩٤٧ فى مصر ، والتى بلغت أربعة وستين محظورا ، ليدمجها فى عشرين ، ولتحمل نفس مضمون تعليمات ١٩٤٧ تقريبا ، مع تشدد ظاهر فى بعض تلك النصوص عن سابقتها ، خاصة ما يتعلق منها بتناول الأمور الدينية ، كذلك تشددها فيما يتعلق بموضوع الموت ، وموضوع الجنس .

كما نص القرار ـ تطابقا مع التعليمات السابقة ـ على تحريم مناظر الاخلال بالنظام الاجتماعى كالثورات ، أو المظاهرات ، أو الإضراب ، وتحريم عرض المشكلات الاجتماعية بطريقة تدعو إلى إشاعة اليأس والقنوط ، وإثارة الخواطر ، أو خلق نعرات

طبقية أو طائفية ، أو الإخلال بالوحدة الوطنية أو النظام الاجتماعى» [1].

وتبدو مدى هلامية كثير من هذه الكلمات ، ومدى إمكانية إتساع معناها لأكثر من تفسير . فالقنوط ، وإثارة الخواطر ، والنعرات الطبقية ، والوحدة الوطنية، من الممكن أن تحوى معانى فضفاضة ، تتكيف حسب مقتضيات الظروف والأحوال .

« وباستثناء إباحة السخرية بالباشوات ، والبكوات ، ورجالات العهود البائدة ، لم يتح القرار لأى ممنوع سابق ، أن يكون مشروعا ، وذلك فيما عدا ممنوع واحد وهو إظهار المناظر الخاصة بتعاطى المخدرات . ومع هذا القانون أصبح هذا الممنوع مشروعا لا قيد عليه ولا شرط ، سوى ألا يوحى ظهور تلك المناظر على الشاشة بأن التعاطى شىء مألوف » [2]. مما مهد الطريق لموجة أفلام المخدرات ، وجلسات تناول الحشيش، والتى تكثفت فى فيلم الباطنية وما تبعه ، حتى تغير نوع المخدر بالحقن والشم وغيره فى الثمانينيات ، والتى أسهبت الأفلام التجارية فى عرض تفاصيله على الشاشة ، إستغلالا لذلك الموضوع .

وهكذا وضع قانون الرقابة الجديد رقم ٢٢٠ لسنة ١٩٧٦ ، حائلا قويا بين السينما وتناول مفردات كثيرة فى الواقع المصرى ، وقنن من جديد ، تحريم تناول الدين والجنس ، والسياسة . وترك بذلك حيزا ضيقا أمام السينما الجادة للتحرك . هذا الحيز الذى كان مفتوحا دوما ، أمام تيارات السينما الباحثة عن الربح فقط ، مع أفلام المغامرات ، والمطاردات ، والميلودراما الهابطة ، والكوميديا الهزيلة . هذه الأفلام التى كان لها وجودها القوى فى سنوات السبعينيات وسينما الثمانينيات .

وقد لاقى صدور القرار عام ١٩٧٦ استياء السينمائيين ، وأصدرت جماعة السينما الجديدة بيانا أعلنت فيه رفضه «وأشارت إلى أنه يشكل خطرًا بالغًا على حرية التعبير ، وانتهاكًا صارخًا للدعاوى المطروحة من قبل السلطة الرسمية ، حول الحريات

---

(١) قرار وزير الإعلام والثقافة رقم ٢٢٠ لسنة ١٩٧٦ بشأن القواعد الأساسية للرقابة على المصنفات الفنية بتاريخ ٢٨ / ٤ / ١٩٧٦ م .

سمير فريد : السينما والدولة فى الوطن العربى ، مرجع سابق .

(٢) مصطفى درويش : رقابة وسينما وأشياء أخرى ، مرجع سابق .

- مصطفى درويش : مقابلة شخصية ، مرجع سابق .

- قرار وزير الإعلام والثقافة رقم ٢٢٠ لسنة ١٩٧٦ م .

الديموقراطية . كما أنه تأكيد للأوضاع الاحتكارية فى السينما المصرية خاصة ، والفنون التى يتناولها القـرار عامة . كما أشار البيـان ، إلى عودة القرار إلى تعليمات عام ١٩٤٧ التى صـدرت أيام الإحتلال ، مما يجعلـه ـ كما نص البيان على ذلـك ـ عائقا على حرية الفنان ، وسـلاحا مشهرا فى وجـه الفن الملتزم ، وما يجعلـه الآن متعارضًا مـع مبادىء الدستور الدائم وسيادة القانون » [١].

كانت أبرز معارك الرقابة فى السبعينيات مع فيلم (المذنبون) ـ والذى سبق التعرض له بـالتفصيل فى الفصل الثالـث من الباب الثانـى ـ «وتقرر إحالـة مديرة الرقـابة على المصنفات الفنية مع أربعة عشر رقيبا للمحاكمة التأديبية ، لأنهم رخصوا بعرض الفيلم المذكور ، وصرحوا بتصديـره رغم ما انطوى عليه ـ كما جاء فى حيثيـات التحقيق ـ من مخالفات صارخة ، تمس الآداب العامة ، والقطاع العام ، وتنال من قيم المجتمع الدينية والروحية ، بما تحمله في طياتها من دعـوة سافرة ، لنشر الفساد والحض على الرذيلة . فضلا عن عدم احترام الدين . بما له من قدسيـة وتكريم واجبين . الأمر الذى من شأنه الإساءة إلى المجتمع ، والحط من قدره ، وإظهاره فى صورة مشوهة ، وتصويره على أنه مجتمع انتشرت فيه كـل مظاهر الإنحلال والإنحـراف . كذلك التشكيك فيما تنـادى به الدولة من مبادىء ، وما ترفعه من شعارات ، أهمها شعار العلم والإيمان» [٢] .

وقد كان اجتماع اللجنة المشكلة بقرار من وزير الثقافة والإعلام ، للبحث فى أمر هذا الفيلم ، والتـى ضمنت تقـريرها المبررات السـابقة «بعـد عشرة أشهر مـن الموافقة على عرضه ، وبعد ستة أشهـر من عرضه فى مهرجان القاهرة ، ـ بل والأكثـر من ذلك ـ أنه كان ممثـلا لمصر فى هذا المهرجان ، وبعـد أكثر من شهريـن من عرضه بـالفعل فى دور العرض السينمائى إبتداء من ١٦ أغسطس عام ١٩٧٦» [٣].

وقد أثارت قضية فيلم المذنبون من جديد ، مسألة أحقية الرقابة فى سحب الترخيص بعرضه فى الوقت الذى تشاء . الأمر الذى صاحبته دعوة إلى مناقشة مدى مشروعية هذا الترخيص ، ومدى تهديده لحرية التعبير فى المجال السينمائى المصرى.

وربما كان مـن أخطر الأشيـاء ، التى أبـرزتها قضية فيلـم المذنبون ، ذلـك القرار الجزائى ، أو ذلك العقاب الذى نـال جهاز الرقابة على المصنفات الفنيـة . فقد مثل ذلك

---

(١) سمير فريد : السينما والدولة فى الوطن العربى ، مرجع سابق .

(٢) مصطفى درويش : مقابلة شخصية . مرجع سابق .

(٣) سمير فريد : مقابلة شخصية ، مرجع سابق .

تهديدًا قويًا وسافرًا ، لردع أى محاولـة لاحقة للتهاون فى حق نصوص القرار رقم ٢٢٠ لسنة ١٩٧٦ ، حتى ولو ارتبط ذلك برئيس الجهاز نفسه .

وإذا عدنـا مرة أخـرى لما سبق الإشارة إليـه ، عن ضـعف مسـتـوى معظم الـرقباء العاملين بجهاز الـرقابة ، وكونهم على غير استعداد أسـاسًا للقيام بتلك المهمـة الشاقة والصـعبة ، والتـى تحتاج لتكـوين وتأهيـل ثقافى خـاص . فإن قرار إحـالة الـرقباء إلى التحقيق ، كان بمثابة مؤشر للعاملين فى هذا الجهاز ، بالإسراف فى إستعمال سلطة المنع، والحذف والإلـغاء إتقاءً للعقاب ، وضـمانًا للبقاء آمنين فى وظـائفهم ، حتى ولو لم يستدع الأمر ذلك. وبصفة خاصة فيما يتعلق بما يمس أمور الدولة أو نظامها القائم .

ومن هنا . فإن هـذا الإجراء قد نجح فى إبراز الصـورة (الصلبة) لرقـابة القرار رقم ٢٢٠ لسنة ١٩٧٦ ، أو لوجه الرقابة القادمة ، بما مثل رسالة واضـحة ومتوعدة فى نفس الوقت ليس فقط للرقباء ولكن ـ وهذا هو الأكثر خطورة ـ للسينمائيين ، المهددين إذا ما اجتازوا خط الرقابة الأحمر ، بوقف وإلغاء ومنع أعمالهم القادمة من الظهور إلى النور . وهكذا لم يقـدر لإنفراجة عـام ١٩٧٦ الديموقـراطية أن تنسـحب بآثارهـا على المجال السينمائى ، بل بدا ـ وفى نفس السنة ـ وضـع عكسـى ، تميز بمزيد من الحصار لحرية التعبير . مما أضـاف حائلاً جديدًا بين سينما ما بعد منتصف السبعينيات ، وبين جانب من أحداث هذه السبعينيات ، ووقائعها الكبرى .

ثانيا : ارهاصات سينما العنف والدم واغتيال الرئيس

كان للحياة الديمـوقراطية فى مصر ، وجه آخر ، أفصح عنه النظـام الحاكم فى يناير عام ١٩٧٧ ، وبالتحديد عقب أحداث الثامن عشر والتاسع عشر من ذلك الشهر . والتى كانت فيصلا حاسما ما بين الشعارات الديموقراطية ، والممارسة الديموقراطية . أو بين ما يردده النظـام وينشره ، ويسير فى طريق تقنين خطـواته الأولى ، وما يطبقه بالفعل ، ويتعامل على أساسـه مع وقائع الحياة المصرية فى مصر السبعينيات .

كانت أحـداث ١٨ و ١٩ يناير والتى أطلقـت عليها أجهزة الأعلام المصريـة أحداث الشـغب ، بمثابة اسقاط للقناع عن الوجه الاستبدادى لديمقراطية السبعينيات .

« تفجرت تلك الأحداث ، عقب الإعلان مساء يوم السـابع عشر من يناير عن قرارات اقتصـاديـة جديدة ، تسببـت فى رفع أسعار كثير من السلـع . وكان طابعهـا العام أنها تلقائية وشاملـة ، وامتدت فى جميع أنحاء البلاد . ونزلـت القوات المسلحة إلى الشـارع ، لتواجه مظـاهر العنف التى ارتبطت بالمظـاهرات الصاخبة ، والتى شاركـت فيها فئات مختلفة مـن موظفين وطلبـة ، وعمال ، وارتبطت ببعـض مظاهـر التخريـب ، والاعتداء والنهب » (١).

وكان هناك تفسير رسمـى لتلك الأحداث ، خالـف الاجماع العام على أنها تعبير عن معـاناة شعبيـة . « واتهم الـرئيس الســادات ، وأجهزة الأمـن ، العنـاصر الشيوعيـة ، والناصرية ، والحاقدة بتدبيرها وبتمويـل خارجى سوفيتى ، ليبى ، إسرائيلى ، والاتجاه بها ناحية العنف إستغلالا لمناخ الـديموقراطية . بينما رأى المحللون ، أنها وإن فجرتها واقعة غلاء الأسعـار ، إلا أن أسبابها كامنة فى المنـاخ الاقتصادى والاجتماعى المصرى، المواكب لنتائج الانفتاح ، واحساس معظم المصريين بأنهم أصبحوا مواطنين من الدرجة الثانية فى بـلادهم ، بعد تحول مجتمعهم إلى مجتمـع استهلاكى بالـدرجة الأولى » (٢).

---

(١) حسين عبد الرازق : مصر فى ١٨ / ١٩ يناير ، دراسة سياسية وثائقية ، دار الكلمة للنشر ، بيروت ، الطبعة الثالثة ١٩٨٣ ، انظر من ص ١٣ ـ ١٦ .

- Waterbury. Egypt burdens of the post, Options for the future Bloomington and London indiana university press. P 313 : 318 .

(٢) خطاب الرئيس السادات فى الاجتماع الطارئ للجنة المركزية ، يونية ١٩٧٨ ـ الهيئة العامة للاستعلامات .

ـ ديفيد هيرست : عرض لكتابه السادات ، جريدة الانباء ٢١ / ١١ / ١٩٨١ .

- Kays, Doneen. Forfs and scarpions. Egypt, sadat and the media . Fred muller limited London, 1984, P. 250, 261 .

وذلك إلى جانب أسباب أخرى « سببت ظاهرة الاغتراب فى المجتمع المصرى ـ وسبق التعرض لها بالتفصيل فى الفصل الثالث من هذا الباب ـ مع ما تمخض عنها من أحداث ، عبرت عن نشأة نوع من العنف الفردى ، ثم كانت أحداث ١٨ / ١٩ يناير مجالاً لاظهار نوع آخر من العنف الجماعى » (١).

وقد كان رد فعل الرئيس السادات لتلك الأحداث عنيفا هو الآخر ، وإن بدا لجوءه للشعب ، لأخذ رأيه فيما يجب اتخاذه من خطوات لحماية سلامته ، نوعا من التكتيك لانفراده بالتصرف . وصف السادات الأحداث بأنها « أحداث شغب ، وانتفاضة لصوص » (٢)، لا سند لها فى الشارع المصرى . وأصدر قرارا جمهوريا يوم الخامس من فبراير بدعوة الناخبين للاستفتاء على « القرار بالقانون الخاص بحماية سلامة المواطنين ، بقصد التصدى لعناصر التخريب والتشكيك » (٣) . وظهرت النتيجة بنسبة موافقة « بلغت ٩٩,٤٢٪ » (٤).

« وكان من بين بنود ذلك القانون ، النص على عقوبة الأشغال الشاقة المؤبدة على كل من يثير الجماهير ، ويعرض السلم العام للخطر ، بالتجمهر أو الاعتصام أو الاضراب»(٥).

وباجراء ديموقراطى الواجهة ، وباجماع شعبى كاسح ـ وغير حقيقى فى نفس الوقت ـ بدا كما لو أن السادات قد إستجاب لرغبة الجماهير فى الحد من حريتها ، وإلى التراجع عن مطالبها الديموقراطية .

وقد كانت سلسلة الاستفتاءات فى مصر السبعينيات ، تلك التى تبارى وزراء الداخلية فى تحديد نتيجتها مسبقا ، وفى احاطة تقديمها للرئيس بكل مظاهر الصدق والولاء ، والتى كان يبدو معها الرئيس قانعا أيضا وراضيا عن كل هذا الادعاء . كانت

---

(١) د . جلال أمين : مرجع سابق ، ص ٧ .

عبد الخالق فاروق حسن : مرجع سابق ، ص ١٠٧ ، ١٠٨ .

(٢) فى بحث عن اشتراك الاحداث فى حوادث الشغب قامت به هيئة من أكاديمة الشرطة والمركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية فى يوليو ١٩٧٩ ، اثبت البحث أن نسبة الأحداث فى تلك الحوادث كانت محدودة ، وهم من الطلبة والعمال والمهنيين ، ولم يسبق لهم الاشتراك فى أحداث مشابهة ، كما أنهم ينتمون لأسر متماسكة ولم يكونوا مجموعة من اللصوص .

(٣) الأهرام العدد الصادر ٢ / ٢ / ١٩٧٧ ، ١٠ / ٢ / ١٩٧٧ .

(٤) الأهرام ١١ / ٢ / ١٩٧٧ .

(٥) الأخبار ٤ / ٢ / ١٩٧٧ .

تلـك الاستفتاءات مـن أكبر زلات النظـام ، والتى كشفـت شعبيا عـن نيـاته الحقيقيـة اللاديموقراطية .

وقد تكاليت تلك السلسلة من القوانين ، ذات الاستفتاءات الشعبية ، مع قرار الرقابة رقم ٢٢٠ لسنة ١٩٧٦ ، لتحدث أثرها فى تضييق ذلك الحيز المتاح للسينمائيين للتحرك وسط متغيرات السبعينيات . فما لم يمنعه قرار الرقابة ، منع التعرض له قانون حماية سلامـة المواطنين ، أو حماية الجبهة الداخليـة ، و السلام الاجتماعى أو قانـون حماية القيم مـن العيب ... وغيره . مما كون محظـورات رقابية جديـدة فى المجال السينمائى ، وإن لم ينص عليها قرار الرقابة كما سيأتى ذكره لاحقا .

وفى نهايـة نفـس العـام ١٩٧٧ ، وفى البرلمان المصرى، « أعلـن الـرئيـس السـادات استعداده للذهاب إلى القدس ، وتمت الزيارة بعد ذلك بأيام فى التاسع عشر من نوفمبر ، وكانت تمهيدا لتوقيع اتفاقيتى كامب ديفيد كإطار لعملية السلام بين مصر وإسرائيل ، ثم لتوقيع معاهدة السلام بينهما فى السادس والعشرين من مارس عام ١٩٧٩ م .

وفى جلسة واحـدة لمجلس الوزراء المصرى ، تم اقـرار المعاهدة ، وفى يومين نـاقشها مجلس الشعب ووافق عليها ، بأغلبية ٣٢٩ صـوتا وعارضها خمسة عشر عضوا ، كان النظام حريصا على الاطاحة بهم خارج المجلس ، فى أول انتخابات برلمانية لاحقة [١].

ويتضح مـن الطريقـة والزمـن الذى تمت فيه منـاقشة ، واقـرار معاهـدة السلام المصرية الإسرائيليـة ، مدى إنفـراد الرئيس بـالتصرف ، وعلوه على مـؤسسـات الـدولة التنفيـذية والتشريعيـة ، حتـى وإن التقت رغبتـه ، مع رغبـة شعبيـة ، لا يمكن انكـار وجودها فى جانب من الشـارع المصرى ، يكره إسرائيـل وممارستها العدوانية ، لكنه كان يأمل بعد طول معاناة فى الحـروب ، وضـع حـد لهذا الصراع . وإن كان ذلك الأمل يقرب من حد المستحيل ، ولا يتفق مع ماضـى وحاضر مـا خططه ذلك الكيان الصـهيونى ، من مستقبل له فى المنطقة .

ووصلت مـع تلك التطورات ، العلاقـات العربية المصرية ، إلى أدنـى مستوى لها فى السبعينيات ، وأعلن العرب عزل مصر ومقاطعتها سياسيا .

---

(١) حسن نافعة : مصر والصراع العربى الإسرائيلى . من الصراع المحتـوم إلى التسوية المستحيلة ، بيروت ، مركز دراسات الوحدة العربية ، الطبعة الأولى . ابريل ١٩٨٤ ، انظر من ص ٦٣ ، ٩٠

ـ انظر : د . صلاح العقاد : السادات وكامب ديفيد ، القاهرة ، مكتبة مدبولى ، ١٩٨٤ .

- Kays, Doneen. Frogs and Scorpions Op. Cit, P 251, 260.

شهدت تلك السنوات القليلة إذن ، من سنوات السبعينيات (٧٧ ـ ١٩٧٩) وقائع غير ديموقراطية . كما شهدت تغيرات فى المسار السياسى للدولة ، ولتوجهها ، ولعلاقاتها العربية . وظل قرار الرقابة رقم ٢٢٠ واقفا بالمرصاد ، لأى تناول لتوجه النظام الحاكم .

ولم يستطع فيلم واحد ، أو لم يحاول ، أن يقترب من مناقشة قضية الصراع العربى الإسرائيلى بأبعاده التاريخية ، ووقائعه السياسية ، حتى لا يكون فى ذلك مساس بمصلحة الدولة العليا ، أو بعلاقاتها الخارجية . ولم تشكل تيمة الديموقراطية مجالا لتيار من أفلام ، أو حتى لمجموعة محدودة منها ، مع أهمية ذلك فى تلك الفترة من التاريخ المصرى . كما أن إشارة الأفلام لتوظيف الصحافة لصالح النظام ، ولتدهور مستوى الأداء بالقطاع العام ، ولانتشار نماذج الفن الهابط وغيرها من موضوعات السبعينيات ، لم تكن تتم بالعمق والتحليل المطلوبين ، بل كان ذلك يتم على سبيل ذكرها فقط . وربما ساهم فى ذلك أيضا « حرص النظام على تأكيد أن هناك مسائل قومية ، وكبرى ، لابد من تحقيق الاجماع عليها دون المناقشة أو الاختلاف ، حتى ضاق تماما الحيز المتاح للمشاركة لحساب الرأى الواحد ، فى الأمور الخارجية والداخلية » [(١)] .

ومع هذا الحصار لحرية الرأى والتعبير ، لم يكن رد الفعل السينمائى ذا جانب واحد فقط ، تمثل فى غياب الأفلام عن وقائع عديدة فى واقع السبعينيات ، بل تمثل أيضا فى «مطالبة جانب من السينمائيين برفع الحجر عن حرية الرأى ، وكان ذلك من جانب جمعية نقاد السينما المصريين ، التى تكونت داخلها عام ١٩٧٩ لجنة باسم (لجنة الدفاع) عن حرية التعبير ومهمتها :

١ ـ توثيق وتحليل قوانين الرقابة .

٢ ـ رصد جميع الأفلام الممنوعة ، وتحليل أسباب المنع ، والدفاع عن الأفلام التى ترى اللجنة الدفاع عنها ، وذلك بواسطة تنظيم المناقشات حولها .

٣ ـ رصد ومتابعة المعالجات السينمائية ، والسيناريوهات الممنوعة ، وتحليل أسباب المنع والعمل على أجازة ما تراه اللجنة .

٤ ـ رصد ومتابعة مقالات النقد السينمائى الممنوعة ، والعمل بكافة الوسائل على فضح أجهزة الرقابة ، أو أجهزة المنع ونشر هذه المقالات .

---

(١) د . اكرام بدر الدين : مرجع سابق ، ص ٨٣ .

٥ ـ اعتبار بيانات الجمعية حول حرية التعبير ، أساس عمل اللجنة . » [١] .

ولم يكن حصار الرقابة فى السبعينيات ، مقصورا فقط على دائرة الأفلام المصرية ، وما يمكن أن تتناوله ، وإنما امتد ذلك بالتبعية إلى دائرة ما يمكن أن تعرضه الأفلام الأجنبية ، والمستهدف فى الحالتين ، هو المشاهد المصرى .

امتدت تلك الوصاية المفروضة من الرقابة ، إلى الأفلام الأجنبية الواردة إلى سوق العرض السينمائى المصرى ، فى محاولة منها أيضا ، لحصار ما تقدمه من أفكار غير مرغوب فيها فى السبعينيات .

وشملت تلك القائمة ، الأفلام السياسية بشكل خاص ، والتى تتعرض لأفكار الحرية، والقهر ، والإرهاب ، والاضراب ، والتظاهر . ومنها أفلام سمح بعرضها بعد الحذف منها ، وبعد معارك مع النقاد السينمائيين . « ومنها أفلام (زد) لرالف نلسون ، (انتهى التحقيق المبدئى) لدميانو داميانى ، (قضية ماتيو) لفرانشيسكو روزى ، (نورمارأى) لمارتن ريت ... كما أن هناك أفلامًا حتى لم يسمح بعرضها فى نوادى السينما المتخصصة ، مثل (ضربة بضربة) لمارين كاريتس ، (واغتيال تروتسكى) لجوزيف لوزى ... وغيرها » [٢] .

ولم تتوقف سلسلة مشاريع القوانين ، والاستفتاءات الشعبية ، التى كان يلجأ إليها النظام الحاكم من حين لآخر فى فترة السبعينيات ، كلما جد جديد يهدد النظام نفسه ، فى مزيد من الحصار لتلك الديموقراطية الوليدة .

« ففى ٢١ مايو ١٩٧٨ ، صدر قرار جمهورى يدعو الناخبين إلى استفتاء على عدة مبادئ ، تتعلق بحماية الجبهة الداخلية والسلام الاجتماعى . وفى ١١ أبريل ١٩٧٩ كان هناك استفتاء آخر وافق فيه الشعب بنسبة ٩٩,٩٪ على حل مجلس الشعب ، الذى جاءت به أفضل انتخابات فى فترة السبعينيات ، وهى انتخابات عام ١٩٧٦ ، وحصل بمقتضاه الحزب الوطنى على ٩٠٪ من مقاعد البرلمان الجديد » [٣] .

---

(١) سمير فريد : بحث السينما والدولة فى الوطن العربى ، مرجع سابق .

(٢) محمد القليوبى: السينما العربية والأفريقية ، مرجع سابق ، ص ٤٣ ، ٤٤ .

(٣) ليلى عبد المجيد : الصحافة المصرية وتجربة الديموقراطية ، تجربة الديموقراطية فى مصر ١٩٧٠ ـ ١٩٨١ ، مرجع سابق ، من ص ١٦٦ ـ ١٦٩ .

وفى غمرة اختلال سلم القيم فى المجتمع المصرى ، كـان السادات يتحدث عن العيب . ومع انتشـار الفقر كان يتحـدث عن الاحساس بـالقناعـة ، ومع هـجرة الفـلاح لأرضـه وتهجيره ، كان حديثـه عن قيمة الأرض فى حياة الفـلاح . ومع مظاهر التطـرف الدينى كان يتحدث عن التـآخى والحب ومجتمع الأمان . وأطلق عليه الـرئيس المؤمن ، « وقنع بالإشادة بـأخلاق القرية التـى جعلها موضوعا لاستفتـاء جديد ، يحمى بـه القيم من العيب باعتباره كبير العائلة المصرية » [1]، وحدد أنه عن طريقـه سيمنع العيب بمفهوم القرية المصرية ، التى تحرص على القيم والأخلاق .

وكان مـن أخطر الأشيـاء ، التى قننـت الوجه الـديكتاتـورى أيضا لـديموقـراطية السبعينيات ، « تعديل المادة ٧٧ من دستور ١٩٧١ ، لاطلاق الحد الأقصى لمدة رئاسة الجمهـورية ، وعـدم قصرهـا على مدتين فقـط » [2]. ومعنـى ذلك جـواز بقاء رئيـس الجمهورية فى منصبه بشكـل أبدى ، مما لا يقره أى نظام ديموقـراطى فى العالم ، ومما يشكل قمعا دائما لارادة التغيير .

وفى يونيـة عام ١٩٨١ ، بـدأت أحداث فتنة طـائفية جـديدة ، « تفجـرت فى منطقة الزاوية الحمراء بين عناصر من المسلمين والمسيحيين ، وارتبطت بعمليات تخريب وقتل ونهب . وكان ذلك مقدمة لاصدار السادات قرارات بالتحفظ ، على كل من توافرت ضده دلائل ، على أنه ارتكـب أو شارك أو حبذ أواستغـل تلك الأحـداث ، التى هددت الـوحدة الوطنيـة ، والسلام الاجتماعى ، وسـلامة المواطنين . وأصـدر دعوته لـلاستفتاء ، على اجراءات ومبادئ ، الوحدة الوطنية ، والسلام الاجتماعى » [3] .

ومع قرارات التحفظ فى سبتمبر من العام نفسه التى شملت « ألف وخمسمائة وستة وثلاثين شخصا ، بدأتمأساة الرئيس التى انتهت باغتياله . فقد ضمت قوائم التحفظ ، إلى جانب أعضاء من جماعات دينية من المسلمين والمسيحيين ، أشخاصا آخرين ، وجد السادات الفرصة للقبض عليهم فى غمـرة الأحداث ، كان منهم صحفيون ، وأعضاء فى أحزاب المعـارضة ، ومتهمون فى قضايـا سياسية ملفقة مـن جانب أجهزة الأمـن . مما جعل المواجهة شاملة بين النظام الحاكم ، وبين كل تلك القوى التى عاداها » [4] .

---

(١) الرئيس أنور السادات : البحث عن الذات، مرجع سابق ، ص ١٨ ، ١٩ ، ص ٦٢ .

(٢) د . اكرام بدر الدين : مرجع سابق ، ص ٧٤ .

(٣) جريدة الأهرام : العدد الصادر ٦ / ٩ / ١٩٨١ م .

(٤) موسى صبرى : السـادات الحقيقة والاسطورة ، المكتب المصرى الحديث ، القـاهرة ١٩٨٥ ، من ص ١٤٣ ـ ١٧٣ .

وفى السادس مـن أكتوبر عـام ١٩٨١ ، « وأثناء العـرض العسكرى ، واعتمادا على خطة عناصرهـا الجرأة ، والمفاجأة ، والانتحار ، أقـدمت مجموعة مـن العسكريين على اغتيال الـرئيس أنـور السادات ، وبـرروا ذلك بأن قـوانين البلاد لا تتفـق مع تعـاليم الإسلام وشرائعه ، ولأنه أجرى صلحا مع اليهود ، ولأنه اعتقل علماء المسلمين وأهانهم. وكـان لخالد الإسـلامبـولى قائد تلـك الجماعة، أخ ضمـن المقبـوض عليهم فى أحـداث سبتمبر» [١].

ولم يكـن السينمائيون بمنـأى عن تلـك التطورات المتـلاحقة ، التـى ميزت حقبـة السبعينيات ، والتى اتجهت فى نهايتها إلى الاتصاف بـالعنف ، فى مواجهات السلطة مع العناصر المعـارضـة لممارسات النظـام . وإنتهت بـذلك العنف أيضـا تجاه رأس النظام نفسه.

وفى سنوات ١٩٨٠ ، ١٩٨١ على وجه الخصوص ، شهـدت السينما المصرية أفلاما تميزت بقدر كبير من العنـف ، والدم . ومنها فيلم لا يزال التحقيق مستمـرا ، الباطنية ، العرافة ، عيون لا تنام ، الشيطان يعظ ، وأنياب . ومع تلك الأفلام تكثفت مشاهد اطلاق الرصاص ، والذبح ، وتلطيخ الدماء وتشويه الأعضاء ـ كما تم التعرض لذلك فى الفصل الثالث من هذا الباب .

ـ وإن كان ذلك العنـف استجابة لأذواق جمهور الانفتاح الجديد فى جـانب من تلك الأفلام ، إلا أن أفلاما أخـرى سابقة كانت على درجة من الـوعى ، والقدرة على التعمق ، والرؤية بحيث ربطـت ما بين ذلك العنف الوليد ومستقبـل الأيام فى مصر . و كان منها فيلم الهارب ، على ما نطلق الرصاص ، وعودة الإبن الضال ، والأقمر .

وفى ظل رقابة القانون رقم ٢٢٠ لسنـة ١٩٧٦ ، سمح بعنف ودم الأفلام السابقة ، وبالـرعب المصاحب لفيلـم أنياب ، وبمخدرات وابتذال فيلـم الباطنية ، وبتدنـى حوار فيلمى الباطنيـة والشيطان يعظ ، فيما لم تجد فيه الـرقابة داعيا لـلاعتراض أو تهديدا للسلوك الحميد ، وللتقاليـد المصرية الأصلية . وفى الوقت الذى طـالبت فيه أقلام كثيرة بوقـف عرض فيلم البـاطنية لاساءتـه للأخـلاق ، دافعت الرقـابة عنه ، وأكـدت أنه لا

---

(١) عادل حمودة : اغتيال رئيس بالوثائق ، اسرار اغتيال أنور السادات ، سينا للنشر ، القاهرة ، أكتوبر ١٩٨٥ ، انظر ٢٤ ، ٢٥ ، ومن ص ٨٩ إلى ص ٩٧ .

يختلف عن أفلام أخرى كثيرة معروضه فى السوق ، وأن حواره يستخدم كلمات شائعة .

كما أنه فى ظل رقابة ذلك القانون ، لم تصطدم الرقابة بالسينمائيين اصطداما له دويه فى النصف الثانى من السبعينيات ـ فيما عدا فيلم المذنبون ـ ، وبدا كما لو أن الرقابة والسينمائيين ، كانوا فى حالة من الوئام التام . لكن عدم التصادم لم يكن فى حقيقته تعبيرا عن الوئام ، بقدر ما كان تعبيرا عن ضيق دائرة الحصار ، على حرية الرأى والتعبير فى السينما ، فيما يختص بالجوانب السياسية على وجه الخصوص .

ومن استعراضنا لنصوص قرار الرقابة ، ولنصوص سلسلة القوانين الموافق عليها بالأغلبية الكاسحة ، فى استفتاءات شعبية ، يمكن تبين تشابه مضمون المحظورات التى تنص عليها تلك القوانين ، وهلاميه موادها ، واتساع تفسيرها ، لتضم مواد كثيرة وأفكارا متعددة إذا ما استدعت الحاجة ذلك . فالنص على سلامة الجبهة الداخلية ، والسلام الاجتماعى ، وحماية القيم من العيب ، والوحدة الوطنية ، ومصلحة الدولة العليا ، وعلاقاتها بالدول الأجنبية ، مواد وردت بالنص أحيانا وبالمعنى فى قرار الرقابة، وحددتها نصوص تلك القوانين المحددة ، لقواعد السلوك فى مصر السبعينيات .

تنبه السينمائيون أيضا كقطاع من هذا الشعب ، لرسالة النظام الدائمة والمحذرة ، لكل خروج عن الإطار العام ، الذى رسمه النظام الذى رفع شعار الديمقراطية ، ومارس ضربا من الديكتاتورية . وكان حصاره لنشاط المعارضة التى سمح بوجودها ، تأكيدا لذلك ، مما أدى بأحزاب لحصر نشاطها فى مقارها ، أو حل الحزب مؤقتا . كذلك مصادرة أعداد من جرائد المعارضة ، و العمل على اسقاط مرشحيها فى الانتخابات ، والتضييق على قنوات التعبير السياسى فى النقابات المهنية ، خاصة نقابتى الصحفيين والمحامين ، واتهام المعارضة بالعمالة ، والخيانة ، والالحاد . وتدخل المدعى الاشتراكى بالتحقيق مع مفكرين مصريين ، وإشاعة جو من الارهاب الفكرى ، والتشكيل اللادستورى لمحكمة القيم ، والقبض من حين لآخر على عناصر اعلامية ، أو نقلها من مؤسساتها إلى أماكن أخرى لا تستطيع أن تمارس نشاطها خلالها ، والتعديل الدستورى بأبدية وجود رئيس الجمهورية ..... كانت تلك ممارسات النظام الحقيقية التى توافقت مع قوانينه الرسمية ، لتمثل عائقا وتحذيرا للسينمائيين لمغبة الصدام مع النظام .

وفى ظل تلك القوانين ، ومع تلك الممارسات ، تأكد وجود تلك الرقابة الداخلية داخل

الفنان ـ والتى تأصلت مع الحكم الشمولى فى فترة الستينيات ـ ولم تستطع الواجهة الخادعة لديموقراطية السبعينيات أن تخلص السينمائيين منها ، وقد تولت ـ داخليا ـ مهمة حصار حرية الرأى والتعبير .

كما يمكننا أن نضيف عاملاً أجنبيًا محاصرًا لتلك الحرية أيضًا ، وهو سطوة الموزع المنتج واختياراته للسينما المصدرة للخارج ، خاصة لدول النفط العربية ، بما يمثله ذلك، من تكبيل ومنع لآراء وأفكار ، لا تـوائم المعايير الملائمة لتلك المجتمعات ، لما قد تمثله من خطر على أنظمتها .

لذلك فإنه يمكن القول ، أن عوامل عديدة حاصرت حرية الرأى والتعبير فى السينما فى حقبة السبعينيات ، تلخصت فى قانون الرقابة رقم ٢٢٠ لسنة ١٩٧٦ ، وسلسلة قوانين النظام ، وممارساته اللا ديموقراطية ، ورقابة الفنان الداخلية التى تقوم بمهمة التحذير ، وهيمنة معايير الأسواق العربية على الفيلم المصرى .

إلا أنه يمكن أن نؤكد أيضا ، أنه لو كانت قد توافرت النيات الصادقة لدى السينمائيين لكسر دائرة الحصار المفروضة عليهم ، لكانوا قد تمكنوا من ذلك ، وطرق التحايل على الرقابة ، عن طريق لا مباشرة عرض التيمة أو الفكرة ، أصبح شيئا مألوفا فى كثير من سينما العالم . لكن تاريخ السينما المصرية ليس فقط فى السبعينيات يبدو أنه يؤكد أنها ـ وكما سبق التعرض لذلك فى الستينيات ـ سينما بلا قضية . وهنا نحدد أنها فى السبعينيات كانت بلا قضية سياسية فقط ، لكنها كانت لها قضيتها الاجتماعية والاقتصادية ـ ، كما أن مخرجها مخرج بلا نضال . ويبدو أن ثمن الاصطدام ، وحفر طريق جديد أمام السينما المصرية فى ذلك المجال ، كان مازال بعيد المنال .

وهكذا قويت قبضة الرقابة بقانونها الجديد فى السبعينيات ، وتوارى الاصطدام بها، وزادت محاذيرها مع (الانفراجة) الديموقراطية التى أثبتت أن ما أعطاه الرئيس السادات بيد فى هذا المجال ، قد أخذه باليد الأخرى ، وإن كان قد مهد الطريق . ومما يؤكد أن الديموقراطية ليست مجرد تأليف أحزاب ، ولم تكن أبدا مجرد طقوس وإجراءات ومظاهر وشعارات ، لكنها أولا وقبل كل شىء هى حرية ، ومساواة ، ومشاركة . هى (ممارسات) و(مؤسسات) يحتضنها النظام ، حين تتوفر لديه الإرادة الحقيقية لبناء الديموقراطية .



الخـــاتمـة

مما تقدم تتضح عدة نقاط ، تجدر الاشارة إليها ، في خاتمة ذلك الكتاب :

● تأكـد من خـلال ذلك البحـث ، أن عملية الفصـل بين العقود تبـدو مستحيلة أمـام الباحث. فكل عقد يرسـخ أصولا وجذورا لعقد لاحق ، ويمثل فى نفس الـوقت عقدا له ملامحه الخاصة ، قد تكـون فى جانب منها نموا وظهورا لجذور وأصـول كامنة منذ سنوات ، ولم تتضح معالمها إلا فى ذلك العقد .

وينطبق ذلك ـ انطلاقا من فكرة وحـدة الظواهر الاجتماعية وترابطها ـ على الجوانب السياسية والاقتصادية والاجتماعية فى نفس الوقت .

وانطلاقا مـن تلك الفكرة أيضا ، فإنه يبـدو من المستحيل تماما فصل هـذه الظواهر الاجتماعيـة بعضهـا عـن بعـض ، ودراسة كـل منهـا على حـدة . ذلـك أن التغيرات السياسية تقود إلى تغيرات اقتصادية واجتماعيـة . وقد تؤدى التطورات الاقتصادية إلى تغير فى التـوجه السيـاسى . وقـد تحتـم تطورات اجتماعيـة تغيرات اقتصاديـة لاحقة... وهكذا .

● مثلت الرقابة على السينما على طول تـاريخها فى مصر ، صمام الأمن للنظام الحاكم ، من احتمالات توظيف السينما للقيام بدورها فى عملية التنوير ، وبالتالى من احتمالات جموحها إلى طريق غير مرغوب فيه . فى نفس الـوقت الذى ساهمت فيه ـ وإن لم تكن السبب الوحيـد ـ فى تضييق المجال المتـاح أمام السينما المصرية لتناول مـوضوعات تتعلق بالواقع المعاش فى مصر المعاصرة .

فقد عبرت محـاذير الرقـابة السينمائية عما يسمح به النظام ، ومـالايسمح به . وهذا الجانـب الأخير كان دائما متشعبـا ، ومتعـددا ، لـدرجة أوصلتـه إلى أربعـة وستين محظورا ، قننت عام ١٩٤٧ فى تعليمات رقابيـة ، وظلت جاثمة على المجال السينمائى حتى الآن .

كان القانون رقم ٤٣٠ لسنة ١٩٥٥ ظاهره الحرية ، وباطنه استمرارية وجود التقاليد الرقابية القديمة .

أما قرار الرقابة رقم ٢٢٠ لعام ١٩٧٦ فقد كان صورة أخرى من تعليمات ١٩٤٧ مع إضافة ، وإباحة مسائل هامشية ، لاتمس التقاليد القديمة فى حقيقتها .

وقد واكبت القانونين الأخيرين ، ممارسات قمعية للنظام ، مع الشخصية الكاريزمية للرئيس جمال عبد الناصر ، وحكم النخبة العسكرية . ثم مع سلسلة الاستفتاءات الشعبية ، والقوانين المقيدة للحريات بشكل عام فى مصر السبعينيات . مما أضفى على نصوصهما قوة لم تكن لتتاح لها ، لو كان للنظام فى العهدين وجه آخر .

فى الوقت نفسه الذى عانى فيه ـ ومازال يعانى ـ قطاع الرقابة فى مجال السينما فى مصر ، من ضعف مستوى الرقباء الثقافى والفنى ، بما يتجه معهم تطبيق نصوص الرقابة إلى المزيد من التشدد . إما توخيا للأمان ، أو تعبيرا عن عدم القدرة الحقيقية على الفهم الشامل لأبعاد العمل السينمائى المعروض ، خاصة تلك الأعمال رفيعة المستوى .

● مثّل تراجع المشاركة السياسية ، من خلال الأبنية السياسية فى مصر الستينيات والسبعينيات ، تراجعا آخر فى المشاركة الفنية السينمائية من خلا ل السينما ، فى أحداث ووقائع المجتمع المصرى فى نفس الفترة .

فلم تبد بادرة من النظام ، ترحب بالوجود الشعبى الحقيقى فى تلك الأبنية . ولم تكن لديه الرغبة أو النية أساسا فى تشجيع الممارسة الديموقراطية ، التى اصطدمت دائما بمركزية السلطة ، والانفراد بوضع القرار ، وبورقية المؤسسات السياسية ، وتسامى رؤساء الجمهورية على الهيئات التشريعية والقضائية ، وممثلى الهيئة التنفيذية فى الدولة .

ولأن الفيلم السينمائى إنما يمثل فى جانب منه وجهة نظر ، ومجالا للتعبير عن رأى ، أو فكرة ، أو اتجاه ، فقد فقد الفيلم السينمائى المصرى جانبا كبيرا من قدرته على أن يحوى فكرا ، أو رأيا ، أو اتجاها ، مع الملامح الديكتاتورية للنظام فى العهدين ، وضاق الحيز المتاح لممارسة الحرية ، وهرب الفيلم المصرى إلى الماضى ابتغاء للأمان ، واتقاء للصدام ـ خاصة مع شيوع مفهوم خاطئ فى الحياة المصرية السياسية ، يقضى بأن مصر هى رئيس الجمهورية . وأحيانا ممالأة للنظام الحالى ، عن طريق التعرض لفساد الماضى وحتمية وجود الحاضر . وقد أدى ذلك إلى جعل الغلبة فى سينما الستينيات لتيار سينما الماضى ، كما جعل تيار سينما مراكز القوى، ومجتمع النكسة ضربا آخر من سينما الماضى فى السبعينيات . هذا التيار الذى لم يقو على الظهور إلا

بضوء أخضر من نظام الحكم الجديد ، لتناول ممارسات العهد الماضى .

ونـأت السينما المصرية عـن معظم أحـداث مصر الكبرى ، وكانـت منها فى كثير مـن الأحيان السينما الغائبة .

● فشل النظام المصرى فى فهـم القدرات الحقيقية للسينما ، وفى التعرف على إمكـانيات استخدامها وتـوظيفها لخدمة الجماهير . ولايعنى ذلك الترحيـب بقيام السينما بدور دعائى للنظام الحاكـم ، فقد أثبتت الأفلام ذات الصبغـة الدعائية المبـاشرة فشلها فى كثير من بلدان العالم ، وبدت معها الأفلام ضربا من المنشورات السياسية ، ونوعا من القمع الفكرى .

لكن المقصود هنا ، هو عدم قدرة النظـام على استغلال انتشار السينما وعمق تأثيرها على الجمهور ـ سـواء من خلال شاشـة العرض السينمائى أو شاشـة التليفـزيون ـ واتساع إمكانياتها فى القيام بدور فى عملية التنوير ، وإثارة الوعى ، والتنبيه ، وتشكيل مقدرة الإنسـان على مواجهة الحياة بشكل أفضل .

وقد يعكس هذا فى جانب منه ، عدم قدرة حقيقية من النظام ونخبته الحاكمة على تفهم هذا الدور ، أو عدم رغبته فى استغلالها اتقاء لنتائجها . كما أن ذلك يعبر بالتأكيد ، عن أن رفع شعار الجماهير لم يكن يعنى العمل بها ومعها .

وتفسير ذلك الأمـر الأخير ، يرتبط بما سبق التعـرض له بالتفصيل ، عـن الانفصال الواقعـى للشعب عن النظـام ، والذى كـان يعكس من البـداية طبيعة تكـوين حـركة الضباط الأحرار ، الذين قاموا بالثورة كعسكريين ، لهم طبيعتهم الخاصة ، وكتنظيم سرى ، ثم نجاحهم فى تولى السلطة بتأييد من الشعب ، ولكن فى غيبة حقيقية منه ، عن مواقع تلك السلطة .

ومع قبضـة النظام الحديـدية ، تـوارى دور الجماهير ، وإن رفع النظـام شعاراتـه باسمها ومن أجلها ، وغاب عنه جدوى العمل معها . لذلك فإن هدف توظيف السينما من أجل تلك الجماهير ، أو اتخاذ السينما كوسيلة من وسائل تعبئتها ، قد توارى لأن النظام لم يكن يشعر بأنه فى حاجة حقيقية إليها .

● أقبلت الدولة على تأميم قطاع السينما فى مصر ، فى بـداية الستينيات ، وقد يكون ذلك قد أوحى ظاهريا ، بامتلاك الـدولة لنهج واضح ، أرادت أن تجعله مجالا للتطبيق من خلال القطاع العـام السينمائى ، وعن طريق الإمسـاك بخيوط المجال السينمائى بين يديها .

وفى الـوقت الـذى عكسـت فيه حـركـة التـأميمات فى القطاع الـزراعـى والصناعـى والتجارى، مبررات للنظـام تقضى بضرورة تلك الخطـوة لتحقيق نهجها السيـاسى والاقتصادى والاجتماعى الجديد ، إلا أن تجربة تكويـن القطاع العام ، ومسيرته ، قد أثبتت أن عملية التأميم فى قطاع السينما ، لم تكن إلا مجرد جزء من حركة التأميمات الكبرى ، أو جانبا من قراراتها الاشتراكية أو كما وصـف بأنه مجرد تضخم فى الدور الدرامى للدولـة . وبدا التخبط ، والتراجع ، وعدم وضوح الـرؤية ، سمة من السمات الأسـاسية لعمل هذا القطاع .

وان كان هذا القطاع قد حقق فى جانب ضيق منه بعض النجاح ، وتمثل ذلك فى عدد من الأفلام الجيدة والمرتفعـة المستوى ، سواء لمخرجين قدامـى أو من الشبان الجدد . إلا أن ذلك كان خاضعـا لوجود عناصر سينمائية جيدة ، إستطاعت الأفـلات عن طريق تمويل القطاع العام من شروط المنتج ، والموزع ، لكنها لم تكن وليدة لسياسة واضحة المعالم ، أو لنهج فكرى متسق .

وتأكد ذلـك أيضا من خلال سعى الـدولة لبناء مؤسسـات سينمائية دون أن تسعى للاستفادة من وجودها ، أو من توظيفها الجاد لخدمة المجال السينمائى .

ولعل تأرجـح السياسة الثقافيـة المصرية فى مصر الستينيات ، مابين تغليـب سياسة الكم أو سياسـة الكيف ، والتى عكستها وزارات متعاقبـة متنافرة الاتجاه والهدف ، والتردد فى تغليب أحد الاتجاهين من جـانب رأس الدولة ، ثم تدخـل ظروف الهزيمة العسكرية ، لتفرض سياسة ثقافية مخالفة للمرة الرابعة ، أدى ذلك كله إلى اضطراب المجال الثقافى فى الستينيات . وكانت تجربة القطاع العام السينمائى جزءا منه .

كان ذلـك يعكس فى مجمله سمـة من سمات الدولة ، وهـى عدم امتلاك النظـام ككل لنهج فكرى واضح ، وخضوع الممارسة لعنصر التجربة والخطأ ، وتردده مع أسلوب الوسطية والانتقائية ، ثم سبق التطبيق دائما للنظـرية . وسمات الدولة ككل كان لابد لها أن تطرح تأثيراتها فى مجالاتها المختلفة .

- لاشك أن هامش الحرية الذى أتـاحه النظام فى السبعينيات ، كان أكثر اتسـاعا من هامـش الحرية المتـاح فى مصر الستينيات ، وإن تميز العهـدان بعدم قـدرة أو جرأة السينما ، على الاقتراب من الممارسات السياسية للنظام .

إلا أن ممارسات نظام السبعينيات الاقتصادية ، وآثارها الاجتماعية كانت فى متناول

السينما ، وتولت تيارات التنبيه والوعى عملية الانتقاد والتحذير من مغبة الخطأ ، وسوء التطبيق .

وإن كان ذلك الاتساع فى هامش الحرية نضجا شعبيا ، أو وضعا فرضته ظروف موضوعية ، واكبت السبعينيات ، إلا أنه لم يكن يشير إلى رغبة من النظام الحاكم فى اتاحته . لكن ذلك النطاق الضيق من الحرية ، قد ساهم فى مولد تيارات سينمائية واعية بواقع مصر المعاش والحى .

ولم يكن ذلك واقعا فى الستينيات ، ولم تقترب السينما من ممارسات العهد السياسية فقط ، بل الاقتصادية والاجتماعية ، إلا بالتأييد والترحيب - وفى حيز ضيق جدا - سواء كانت صبغة هذه الأفلام الدعائية ، نابعة من إيمان حقيقى من جانب صانعيها بمنجزات العهد الحاضر ، أو بدافع منه .

لذلك فإنه يمكن القول ، بأن هامش الحرية المتاح للشعب ككل ، إنما يعكس فى الواقع هامش التحرك ، والمبادرة ، والقدرة على الانتقاد ، وابداء الرأى فى المجال الثقافى بشكل عام ، والمجال السينمائى رافد منه .

ومن هنا فإن التيار السينمائى الواحد فى سينما السبعينيات ، قد إتسم بوجود رافدين له ، أحدهما يمثل سينما التنبيه والوعى ، أو السينما القادرة على الانتقاد لأوضاع قائمة ، والآخر يمثل السينما الهابطة المستوى الباحثة فقط عن الربح ، أما سينما الستينيات فلم تشهد ذلك التصنيف داخل التيار الواحد ، بل شهدته خارجه، مابين جملة الأفلام السينمائية الجيدة . وجملة الأفلام الرديئة ، والجودة لم تكن تعنى على الاطلاق تيارا للتنبيه والوعى أو اقترابا من ممارسات النظام .

● أساء تطبيق اجراءات الانفتاح الاقتصادى فى مصر السبعينيات ، إلى مسيرة السينما منذ ذلك الحين وحتى الآن . كان ذلك من خلال ما أوجده الانفتاح من جمهور جديد ، إختل معه نسق القيم المصرى الذى كان يميل إلى الاستقرار وتصدرته بعض القيم الفاسدة . كما انسحب فى ظله ممثلو الطبقة المتوسطة ، أو مستهلكو الفنون بشكل عام ، إلى مصاف الفقراء ، فى الوقت الذى تميزت فيه ماديا فئات غير قادرة ثقافيا أو تعليميا ، على تذوق الفنون الجيدة .

وكما أنتج الانفتاح آثاره فى الميدان الاقتصادى ، وفى التوجه السياسى للدولة ، أنتج آثاره فى المجال الثقافى والفنى بشكل عام ، والسينمائى بشكل خاص .

وفى الوقت الذى مثل فيه تيار سينما التنبيه والوعى فى مجال سينما الانفتاح ، أحد

أبرز التيارات السينمائية الجادة فى سينما السبعينيات . مثل رافد هذا التيار الآخر ، وهو سينما جمهور الانفتاح ، أحد أبرز التيارات السينمائية الهابطة فى تلك الفترة . سواء تلك السينما التى كرست لمفاهيم واجراءات الانفتاح وقيمه الاجتماعية ، والتى تحمست لنماذجه الإنسانية ، أو السينما ـــ والتى كانت أوسع انتشارا وأطول استمرارا ـ التى توجهت إلى جمهور الانفتاح ، إستغلالا لمكوناته النفسية والاجتماعية والعاطفية ، لتقدم له نماذج مجسدة للفن الهابط .

ورغم وجود تلك المجموعة الأولى ، المناهضة لسوء تطبيق ومسيرة سياسة الانفتاح الاقتصادى ، والتى حققت ربما للمرة الأولى فى السينما المصرية شجاعة مواجهة صاحب سياسة الانفتاح ، ممثلا فى الرئيس السادات وهو فى السلطة . إلا أن التيار الثانى برافديه ، ومع وجود وسطوة تجار السينما وليس فنانيها ، فى سوق الإنتاج السينمائى ، وفى غفلة من الدولة لضرورة تبنى الفن الجيد فى السبعينيات وتدعيمه ، كانت الغلبة داخل ذلك التيار ، لسينما جمهور الانفتاح على جملة الإنتاج .

● قام عنصر المنتج ـــ الموزع بدور هام فى تاريخ السينما المصرية فى الستينيات ، والسبعينيات ، لكن أهميته ترتبط بكونه عنصرا مناوئا ، لجودة تلك المسيرة .

وقد برز ذلك الدور فى الستينيات ، وكان أكثر وضوحا فى السبعينيات ، وتضخم مع انسحاب الدولة من ميدان تمويل الإنتاج السينمائى ، واتجاه عدد دور العرض إلى التناقص ، وبداية ظهور دور الفيديو فى تسويق الفيلم السينمائى ، بما حققه ذلك من اتساع إستيعاب الأسواق العربية ، خاصة الخليجية للفيلم المصرى .

وقد نتج عن ذلك آثار ، تمثلت فى فرض المزيد من المحاذير الرقابية الخارجية إلى قائمة محظورات الفيلم المصرى ، والتى حددتها نوعية أنظمة الحكم السائدة فى تلك البلدان، وأوضاعها الاجتماعية . كما أدى ذلك أيضا ، إلى استجابة المنتج ـ الموزع العربى للمتطلبات النفسية والثقافية لتلك الأسواق ، وفرضها على الفيلم المصرى ، ضمانا لتوزيعه ، بما مثل تأثيرا مواكبا ومشابها لاستجابة السينما المصرية لجمهور الانفتاح الجديد . وبما أكد أيضا انحرافا فى اتجاه السينما المصرية عن جمهورها التقليدى القديم ، إلى مواصفات جمهور الانفتاح ، ومتطلبات الجمهور الخليجى ، وكانت النتيجة فى صالح السينما الرديئة .

ومع فشل شركات التوزيع السينمائى المصرية ، التى أممت فى الستينيات ، تعاظم دور الموزع العربى ، الذى استطاع أن يفرض سطوته على سوق توزيع الفيلم المصرى

خارج الحدود . فى الوقت الذى تصدى فيه من وراء ستار ، لعملية الإنتاج السينمائى فى مصر . وهذا يعنى امتداد سطوته إلى مجال الإنتاج السينمائى أيضا . ومن هنا كان استخدام كلمة المنتج ـ الموزع للدلالة على ممارسى هذه المهنة فى أغلب حالاتهم ، خاصة فى فترة السبعينيات ، والتى كانت لها جذورها فى العقود السابقة .

فى الوقت نفسه الذى انضم فيه انفتاحيون جدد ، لقائمة منتجى السينما المصرية ، عندما تبين لهم أن السينما هى مجال رحب لممارسة جانب من أنشطتهم الطفيلية ، والاثراء فى ظل الانفتاح .

- مثلت حرب أكتوبر فى سنوات السبعينيات ، حدثا مصريا فذا بجميع المقاييس ، وانتصارا عسكريا وسياسيا مشهودا له من العالم أجمع. وعند هذا الحدث الفذ والانتصار الكبير ، وقفت السينما المصرية موقف العاجز ، رغم أهمية وجوده بالنسبة لها . وبدت أفلامها عن حرب أكتوبر ضئيلة القيمة ، رديئة المستوى . وأيا كانت الأسباب وراء هبوط أفلام حرب أكتوبر ، وسرعة انسحاب السينما عنها ، إلا أن الحكم على بقاء انتصار أكتوبر بعيدا عن التناول المكثف فى السينما ، ورداءة تلك الأفلام التى تناولته ، ، إنما يعكس عجزا لاتتصف به السينما فقط ، ولكن الأجهزة الثقافية المسئولة عن قطاع السينما فى مصر ، والتى كانت تعبر عن سياسة ثقافية عليا، فشلت فى إدراك القيمة التاريخية والثقافية والوطنية التى تتحقق من تناول هذا الحدث .

ومع خلو أفلام السبعينيات فى مصر ، من التعرض الجاد لحرب أكتوبر ، فقدت السينما المصرية وإلى الأبد ، جانبا هاما من ذاكرتها المصورة . ذلك الجانب الذى كان له أن يتصف بحرارة اللحظة ، وحيوية الإحساس بالواقع القريب ، الذى لن تستطيع أن تسترجعه أفلام تصنع عن السبعينيات ، فى التسعينيات أو مابعدها .

- يمثل اتساع السوق المصرية لإستيعاب الفيلم المصرى ، والمساهمة الكبرى فى تغطية تكلفته ، مطلبا أساسيا وحاجة ملحة لمستقبل السينما المصرية ، إذا ما أرادت أن تصنع فنا مصريا خالصا ، غير خاضع لأذواق ومتطلبات جمهور ، يختلف فى كثير من مكوناته عن الجمهور المصرى ، وتمثل مشاهدته للسينما مجرد نشاط استهلاكى يومى ، يساوى بين الجيد والردئ من الأفلام ، وليس متعة فنية وثقافية تحقق له الاستمتاع .

ويمثل ذلك المطلب ، وهو استقلال السينما المصرية عن السوق العربى ، أحد جانبى

المسألة الخاصة بسوق عرض الأفلام المصرية . إذ يبقى جمهور السينما المصرى ، بمواصفاته الحالية ، عائقا داخليا فى طريق تطور السينما المصرية بمتطلباته أيضا ، التى تعكس فى مجملها ارتفاع المستوى المادى ، وضآلة المستوى الثقافى والتعليمى ، والذى ارتبط ظهوره بالخلل الذى طرأ على الأوضاع الاقتصادية ، والاجتماعية ، المصاحبة للانفتاح .

فلاشك أن هذا الجمهور ، لو فرض وتحقق اتساع السوق المصرى مع سيطرته ، فلن تكون النتيجة إلا المزيد من الأفلام هابطة المستوى .

لذلك فإن الاصلاح الاقتصادى ، وتقويم إعوجاج الأوضاع ا لاجتماعية ، هو مطلب ليس اقتصاديا واجتماعيا فحسب ، لكنه يصبح ـ فى مجالنا ـ مطلبا سينمائيا ، تستعيد به السينما المصرية جمهورها الغائب ، وتسترد معه رقى جمهور واع مثقف، يستطيع بمحاذيره الرقابية الخاصة أن يسد الباب أمام تجار السينما ، وطالبى الثراء من وراء بيع البضاعة الفاسدة فى سوق الفن .

ويبرز هنا أيضا دور الدولة الذى يجب أن تقوم به ـ ممثلا فى وزارة الثقافة ـ فى تمويل أو المشاركة فى تمويل الإنتاج الجيد تدعيما له ، وخلقا فى وجوده لتيار سينمائى واع ، يمكن أن يكون مثالا يحتذى فى مجال إنتاج الفيلم المصرى .

● تبقى الديموقراطية بأجنحتها الثلاثة المشاركة ، والحرية والمساواة هى المستقبل المرجو لمصر ، فى المجالات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والفنية . وتمثل الممارسة الحقيقية لها ـ وليس مجرد شعاراتها المرفوعة ـ الطريق الوحيد لحياة أفضل فى مصر فى كافة الميادين .

وقد أثبتت التجربة المصرية فى مرحلتى الستينيات والسبعينيات ، وجود هوة عميقة بين ممارسات النظام الفعلية وشعاراته المرفوعة . وكان شعار الديموقراطية هو أبرز تلك الشعارات وأعلاها فى العهدين ، اللذين شهدا فى نفس الوقت ملامح استبدادية ، وغيابا للممارسة الديموقراطية ، واعلاء لشخص رئيس الدولة إستوعب معه ماعداه من مؤسسات دستورية ، وأبنية سياسية باسم الشعب .

والفنان السينمائى الواعى بطبيعة تكوينه ، هو أحد فئات المجتمع القادرة على التمييز بين الشعارات والممارسة ، ويقف كعامل أساسى وراء إقباله أو احجامه عن الإبداع الفنى ، فى مجال السينما ، تلك الممارسة الديموقراطية المتاحة للشعب ككل ، والتى تتقلص أو تتراكم معها المحظورات الرقابية ، المقننة أو غير المرئية ، بما تمثله من قهر

لحرية الفكر ، والـرأى ، والإبداع فى شتى المجالات ، أو بما تمثله من تـرحيب وافساح المجال لتلك الحرية .

تبقى الديموقـراطية هى الطريق لازدهار الحيـاة فى مصر . ومعها لن تصبح السينما المصرية هى السينما الغـائبة ، لكنها ستكون بالتـأكيد أحد أهم وسـائل المشاركة فى تطوير الحياة فى مصر ، فى كل المجالات ، إلى الأفضل .



مصادر الكتاب ومراجعه

أولاً : بحوث وكتب عربية ومعربة

١ ـ **د . إبراهيم العيسوى :** « مستقبل مصر . دراسة فى تطور النظام الاجتماعى ومستقبل التنمية فى مصر » . كراسات الثقافة الجديدة ، القاهرة ١٩٨٦ .

٢ ـ **نفسه :** «فى اصلاح ما أفسده الانفتاح « كتاب الأهالى . يصدر عن جريدة الأهالى (حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى) العدد الثالث ، سبتمبر ١٩٨٤ .

٣ ـ **أحمد حمروش :** « قصة ثورة ٢٣ يوليو » ، خمسة أجزاء ، مكتبة مدبولى ، القاهرة، الطبعة الثانية ، ١٩٨٤ .

٤ ـ **د . أحمد يوسف أحمد :** « الدور المصرى فى اليمن » ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨١ .

٥ ـ **أرنولد هاودزر :** « الفن والمجتمع عبر التاريخ » ، ترجمة د . فؤاد زكريا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، الطبعة الثانية ، بيروت ، ١٩٨١ .

٦ ـ أسعد عبد الرحمن : « الناصرية . البيروقراطية . والثورة . فى تجربة البناء الداخلى »، الطبعة الثانية ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ١٩٨١ .

٧ ـ **أ . ن . كاراجانوف :** « السينما والايديولوجية . وشباك التذاكر » . ترجمة أسامة الغزولى ، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ، ١٩٧٩ .

٨ ـ **أ . ن . كاراجانوف :** « الفن السينمائى . صراع الأفكار ، ترجمة د . ممدوح ابو الوى، دار دمشق للطباعة والنشر ، طبعة أولى ، ١٩٨٥ .

٩ ـ **تريفور . ن . دوبوى :** « النصر المحير » ، ترجمة الهيئة العامة للاستعلامات ، مطابع الأهرام التجارية ، القاهرة ، ١٩٨٨ .

١٠ ـ **د . ثروت عكاشة :** « مذكرات فى السياسة والثقافة » ، الجزء الأول ، الجزء الثانى، مكتبة مدبولى ، القاهرة ، ١٩٨٨ .

١١ ـ **جمال بدوى :** « الفتنة الطائفية فى مصر ـ جذورها وأسبابها ـ دراسة تاريخية

ورؤية تحليلية » ، المركز العربى للصحافة القاهرة ، ١٩٨٠ .

١٢ ـ **د . جمال مجدى حسنين** : « البنـاء الطبقى فى مصر (١٩٥٢ ـــ ١٩٧٠) » ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٨١ .

١٣ ـ **د . جلال أمين** : « الاقتصاد والسياسة والمجتمع فى عصر الانفتاح » الطبعة الأولى، مكتبة مدبولى ، القاهرة ، ١٩٨٤ .

١٤ ـ **د . حسن نافعة** : « مصر والصراع العربـى الإسرائيلى ـ مـن الصراع المحتوم إلى التسوية المستحيلة » مركز دراسـات الوحدة العربية ، بيروت ، ١٩٨٤ . (الطبعة الأولى)

١٥ ـ **حسين عبد الرازق** : « مصر فى ١٨ ، ١٩ يناير ـ دراسة سياسية وثائقية » الطبعة الثالثة ، دار الكلمة للنشر ، بيروت ، ١٩٨٣ .

١٦ ـ **د . رفعت السعيـد** : « تاريـخ الحركة الشيوعية المصريـة . والانقسام والحل » أخوان مورافتلى ، القاهرة ، ١٩٨٦ .

١٧ ـ **سامية سعيد أمام** : « من يملـك مصر ـ دراسة تحليليـة للأصـول الاجتماعية لنخبة الانفتاح الاقتصادى فى المجتمع المصرى (١٩٧٤ ـ ١٩٨٠) » طبعة أولى ، دار المستقبل العربى ، القاهرة ١٩٨٦ .

١٨ ـ **د . سعد الدين إبراهيم وآخرون** : (د . عمر محيى الدين د . نـزيه الأيوبى د . على الدين هلال د . جودة عبد الخالق . السيد يس) « مصر فى ربع قرن (١٩٥٢ ـــ ١٩٧٧) ـ دراسـات فى التنمية والتغيير الاجتماعـى ، معهـد الانماء العربـى ، بيروت طبعة أولى ، ١٩٨١ .

١٩ ـ **سعد زهران** : « فى أصول السيـاسة المصرية » مقـال تحليلى نقدى فى التـاريخ السياسى ، دار المستقبل العربى ، القاهرة ، طبعة أولى ، ١٩٨٥ .

٢٠ ـ **الفريق . صلاح الـدين الحديدى** : « شـاهـد على حـرب ٦٧ » ، دار الشروق ، القاهرة ١٩٧٤ .

٢١ ـ **صلاح العقاد** : « السادات وكامب ديفيد » ، مكتبة مدبولى ، القاهرة ، ١٩٧٨.

٢٢ ـ **صلاح عيسـى** : « مثقفون وعسكـر ـ مراجعـات وتجارب وشـهادات عـن حال المثقفين فى ظل حكم عبد الناصر والسـادات » ، طبعة أولى ، مكتبة مدبولى ، القاهرة، ١٩٨٦ .

٢٣ ـ **طارق البشرى** : « الحركة السيـاسـية فى مصر (١٩٤٥ ـ ١٩٥٢) » . مـراجعة

وتقديم جديد دار الشروق ، بيروت ، القاهرة ، طبعة ثانية ، ١٩٨٣ .

٢٤ ـ **عادل حمودة** : « الهجرة إلى العنف ـ التطرف الدينى من هزيمة يونيو إلى اغتيال أكتوبر » الطبعة الأولى ، سينما للنشر ، القاهرة ، ١٩٨٧ .

٢٥ـ **نفســـه** : « اغتيال رئيس بالوثائق ـ أسرار اغتيال الرئيس محمد أنور السادات » سينا للنشر ، القاهرة ، أكتوبر ١٩٨٥ .

٢٦ـ **عادل عبد العليم** : « الاغتيالات السياسية فى السينما المصرية » ، الطبعة الأولى ، مكتبة مدبولى ، القاهرة ، ١٩٨٨ .

٢٧ ـ **عادل غنيم** : « النموذج المصرى لرأسمالية الدولة التابعة ـ دراسة فى التغيرات الاقتصادية والطبقية فى مصر ١٩٧٤ ـ ١٩٨٢ » ، الطبعة الأولى ، دار المستقبل العربى ، القاهرة ، ١٩٨٦ .

٢٨ ـ **عبد الله أمام** : « عبد الناصر والأخوان المسلمون » ، الطبعة الأولى ، دار الموقف العربى ، القاهرة ، ١٩٨١ .

٢٩ـ **د.عبد الجليل العمرى** : « ذكريات اقتصادية واصلاح المسار الاقتصادى » ، دار الشروق ، بيروت ، ١٩٨٦ .

٣٠ـ **د. عبد العظيم رمضان** : « مصر فى عهد السادات » ، مكتبة مدبولى طبعة أولى ، القاهرة ، ١٩٨٦ .

٣١ ـ **نفســـه** : « تحطيم الآلهة ـ قصة حرب يونية ١٩٦٧ » ، مكتبة مدبولى ، القاهرة، طبعة أولى ، ١٩٨٥ .

٣٢ ـ **نفســـه**: « آراء فى السياسة والتاريخ » ، دار الرقى ، بيروت ، طبعة أولى ، ١٩٨٦ .

٣٣ ـ **د. عبد الوهاب الكيلانى وآخرون** : « موسوعة السياسة » ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٨١ .

٣٤ ـ **د. على الدين هلال وآخرون** (د. السيد عبد المطلب غانم ، د. إكرام بدر الدين ، د.عبد الغفار رشاد محمد ، د. أحمد فارس عبد المنعم) : « النظام السياسى المصرى وتحديات الثمانينيات (١٩٥٢ ـ ١٩٨٢) » ، الطبعة الثانية ، مكتبة نهضة الشرق ، جامعة القاهرة ، ١٩٨٦ .

٣٥ ـ **د. على الدين هلال وآخرون** : « تجربة الديمقراطية فى مصر » ، الطبعة الثالثة ، مكتبة نهضة الشرق ، جامعة القاهرة ، ١٩٨٦ .

٣٦ ـ **د. على الدين هلال** :« السياسة والحكم فى مصر ـ العهد البرلمانى (١٩٢٣ ـ ١٩٥٢) » ، مكتبة نهضة الشرق ، جامعة القاهرة ، ١٩٧٧

٣٧ ـ **د. على أحمد عبد القادر** : « مقدمة فى النظرية السياسية » ، مكتبة نهضة الشرق ، جامعة القاهرة ، الطبعة الثالثة ، ١٩٨٦ .

٣٨ ـ **عماد جاد** : « العاملون فى الخارج (دراسة سياسية) » ، الطبعة الأولى ، عالم الكتب ، القاهرة ، ١٩٨٩ .

٣٩ ـ **د. فؤاد مرسى** : « مصير القطاع العام فى مصر ـ دراسة فى اخضاع رأسمالية الدولة لرأس المال المحلى والأجنبى » ، مركز البحوث العربية ، القاهرة ، ١٩٨٧ .

٤٠ ـ **محمد أنور السادات** : « البحث عن الذات ، قصة حياتى » ، المكتب المصرى الحديث ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، ١٩٧٨ .

٤١ ـ **الفريق محمد على فهمى** : « القوة الرابعة ، تاريخ الدفاع الجوى المصرى » الهيئة العامة لكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٧ .

٤٢ ـ **محمد كامل القليوبى ومجموعة** : « السينما العربية والأفريقية (السينما المصرية، دائرة الحصار ورحلة الخروج) » ، دار الحداثة ، طبعة أولى ، بيروت ، ١٩٨٤ .

٤٣ ـ **محمد نعمان جلال** : « حركة عدم الانحياز فى عالم متغير » ، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ، ١٩٧٩ .

٤٤ ـ **د. مصطفى كامل السيد** : « المجتمع والسياسة فى مصر ـ دور جماعات المصالح فى النظام السياسى المصرى (١٩٥٢ ـ ١٩٨١) » ، دار المستقبل العربى ، القاهرة ، ١٩٨٣ .

٤٥ ـ **ممتاز نصار** : « معركة العدالة فى مصر » ، الطبعة الأولى ، دار الشروق ، القاهرة، ١٩٧٤ .

٤٦ ـ **موسى صبرى** : « السادات الحقيقة والأسطورة » ، المكتب المصرى الحديث ، القاهرة ، ١٩٨٥ .

٤٧ ـ **نفســـه** : « وثائق ١٥ مايو » ، الطبعة الأولى ، المكتب المصرى الحديث ، القاهرة ، ١٩٧٧ .

٤٨ ـ **د. نادر فرجانى** : « سعيًا وراء الرزق ـ دراسة ميدانية عن هجرة المصريين

للعمل فى الأقطـار العربيـة » ، مركز دراسـات الوحـدة العربيـة ، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٨ .

٤٩ ـ **نفســه** : « الهجرة إلى النفط ـ أبعاد الهجرة للعمل فى البلدان النفطية وأثرها على التنمية فى الـوطن العـربى » ، مـركز دراسـات الوحـدة العربيـة، بيروت ، الطبعة الثالثة، ١٩٨٤ .

٥٠ ـ **نعمان عاشور** : « المسرح والسياسة » ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٦ .

٥١ ـ **هاشم النحاس** : « الهوية القـومية فى السينما العربيـة ـ دراسة استطـلاعية مستقبلية » ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٦.

٥٢ ـ **نفسـه ، وآخـرون (د . قـدرى حنفـى ،رؤوف تـوفيـق ،د . أحمد مجدى حجازى)**: «الإنسان المصرى على الشاشة ، بحوث ومناقشات حلقة البحث التى نظمها المجلس الأعلى للثقافـة ـ (لجنة السينما) ـ بالقاعة الكبرى للأمـانة العامة لجامعة الدول العربية » . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٦ .

رسـائل وأبحـاث :

٥٣ ـ **زكى عبـد المجيد زكـى** : « القيم الاجتماعيـة للانفتـاح الاقتصادى فى مصر كما تعكسهـا نماذج الإنتـاج الفنى السينمائى فى السبعينيـات » (دراسـة فى تحليـل المضمون ١٩٧٣ ـــ ١٩٨٤) ، رسالة مقـدمة إلى قسم الاجتماع ـــ كلية الآداب ـ جامعة عين شمس ، للحصول على درجة الماجستير .
(رسالة جامعية) .

٥٤ ـ **بحث بعنوان** : « اشتراك الأحداث فى حوادث الشغب يوم ١٨ / ١٩ يناير ١٩٧٧، أكاديمة الشرطة والمركـز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائيـة ، يوليو ١٩٧٩ .
(بحث غير منشـور) .

ثانيا : مقالات منشورة بدوريات عربية

(أ) مقالات سينمائية

١ ـ **إبراهيم عمر** : «أزمة السينما . كـل الخفايا فى ملف أمـام الذين يفكـرون فى إنقاذ صناعة السينما» ، صحيفة الأهرام ، ٢٣/ ١١/ ١٩٧١ .

٢ـ **إبراهيم الورداني** : مقال بعنوان «ميرامار ومناقشة الصمت» ، ٦/١٠/١٩٦٩ ، ملفات المركز الكاثوليكى .

٣ ـ **إبراهيم سعده** : مقال بعنوان «رقابة الزقزوقى والباطنية للمرة الأخيرة» أخبار اليوم ، ٤/١٠/١٩٨٠ .

٤ ـ **أحمد الحضرى** : مقال بعنوان «الحرام ــ التزاوج المرهف بين الرومانسية والواقعية» ، مجلة المجلة ، عدد يونيو ١٩٦٥ .

٥ ـ **نفســـــــه** : مقــال بعنـوان «مــن نماذج السينما السياسية فى مصر . وراء الشمس» ، بدون تاريخ .

٦ـ **أحمد بهجت** : مقال بعنوان «توفيق صالح ويوميات نائب فى الأرياف» ، ١٦ أبريل ١٩٦٨ .

٧ ـ **أحمد حمروش** : مقال بعنـوان «السياسة والحب يجتمعان فى فيلم سينمائي» ، بدون تاريخ .

٨ ـ **أحمذ صالح** : مقال بعنوان «الجمهور بين السينما السطحية وسينما القيم الإنسانية» ، جريدة الأخبار ١١/١١/١٩٨٠ .

٩ ـ **نفســـــــه** : مقــال بعنـوان «هل يعود الإبن الضال يوسف شاهين» صحيفة الأخبار ، بدون تاريخ

١٠ ـ **نفســـــــه** : مقـال بعنـوان «المخرج الـذى عاد مـن أمريكـا يلبس الطاقية» صحيفة الأخبار ، بدون تاريخ .

١١ ـ **نفســـــــه** : مقـال بعنوان «عنـدما يسيطر عنتر الزبال على أستاذ الجامعة» ، صحيفة الأخبار ، بدون تاريخ .

١٢ ـ **نفســـــــه** : مقـال بعنوان إمرأة من زجاج لا يتهشم» ، صحيفة الأخبار ، بدون تاريخ ، من ملفات المركز الكاثوليكي .

١٣ ـ **نفســـــــه** : مقـال بعنوان «أسياد وعبيد نزع جديد لمدرسة حسن الإمام» ، بدون تاريخ ، من ملفات المركز الكاثوليكى .

١٤ ـ **أحمد عبدالمعطى حجازى** : مقال بعنـوان «هذا الفيلم الذى ظهر أخيرا» مجلة روزاليوسف ، العدد ٢١٥٨ ، ١٧ يونية ١٩٧٠ .

١٥ ـ **إيريس نظمى** : مقال بعنوان « العرافة ومعالجة جديدة لأفلام مراكز القوى » ، بدون تاريخ .

١٦ ـ **نفســــــــه** : مقــال بعنوان «هــذه الكوميديا السوداء . إحنا بتــوع الأتوبيس» ، بدون تاريخ .

١٧ ـ **نفسه** : مقال بعنوان « شاهدت لك كرنك آخر » ، مجلة آخر ساعة ، بدون تاريخ ، المركز الكاثوليكي .

١٨ ـ **نفســــــــه** : مقــال بعنــوان «زوار الفجر والنهــاية المفتــوحة ــ مقعد أمــام الشاشة» ، بدون تاريخ ، المركز الكاثوليكي .

٢٠ ـ **نفســــــــه** : مقــال بعنوان «الحب وحده لا يكفى ـ شــاهدت لك» ، بدون تاريخ المركز الكاثوليكي .

٢١ ـ **نفســــــــه** : مقــال بعنــوان «مذكرات النائب تــوفيق الحكيم» ، بدون تــاريخ ، المركز الكاثوليكي .

٢٢ ـ **نفســــــــه** : مقــال بعنوان «الأب الــروحى على الطريقة المصريــة» ، مجلة آخر ساعة ، بتاريخ ٤/٥/١٩٨١ .

٢٣ ـ **إيف نورافال** : مقال بعنوان «نظرات فى السينما المصريــة من ١٩٥٢ ـ ١٩٧٢» ، عرض توفيق حنا ، مجلة الفنون ، السنة الخامسة ، عدد ٢٠ .

٢٤ ـ **بهيج نصار** : مقال بعنوان «القاهرة ٣٠» ، بدون تاريخ .

٢٥ ـ **نفســــــــه** : مقــال بعنــوان «فى فيلم جفت الأمطــار تضخم الواقــع فتحول الى وهم» ، بدون تاريخ ، ملفات المركز الكاثوليكى .

٢٦ ـ **ثناء أبــو المجد** : مقال بعنــوان «الطيور المهاجــرة إلى استراليا والهنــد» ، بدون تاريخ، ملفات المركز الكاثوليكى .

٢٧ ـ **جلال الشرقاوى** : «نقد فيلم اللــص والكلاب» ، بدون تاريــخ أو مصدر ، ملفات المركز الكاثوليكى .

٢٨ ـ **حبيب جاماتى** : مقال بعنوان «السياسة والتاريخ فى فيلم الناصر صلاح الدين» ، بدون تاريخ ، ملفات المركز الكاثوليكى .

٢٩ ــ **حسن عبد الــرسول** : مقــال بعنــوان «البرجوازى الضــائع وبنــت الليــل على الشــاشة»، بدون تاريخ ، من ملفات المركز الكاثوليكى .

٣٠ ـ **نفســــــــه** : مقــال بعنوان «معركة يفجرهــا نجيب محفوظ والمذنبون» ، بدون تاريخ .

٣١ ـ **حسن فؤاد** : مقال بعنوان نقد فيلم الحرام» ، من ملفات المركز الكاثوليكى ، بدون تاريخ .

٣٢ ـ **نفســــه** : مقال بعنوان كلام فى الفن ـ فجر يوم جديد» بدون تاريخ .

٣٣ ـ **حسن شاه** : مقال بعنوان «الكرنك فى مواجهة الطاغية» ، صحيفة الأخبار ، ٢٣ ابريل ١٩٧٦ .

٣٤ ـ **نفســــه** : مقال بعنوان «آه يا ليل يا زمن أو كباريه جرحى الثورة» ، ٢٢ ديسمبر ، المركز .

٣٥ ـ **حلمى سالم** : مقال بعنوان «زائر الفجر والصراع من أجل حريتك» ، ٢٠/٣/١٩٧٥ ، المركز .

٣٦ ـ **نفســــه** : مقال بعنوان «سرحان البحيري : لماذا قتله نجيب محفوظ» ، ٥يونية ١٩٦٩ ، ملفات المركز الكاثوليكى .

٣٧ ـ **خيرية البشلاوى** : مقال بعنوان «الخوف بين الإبهار المهنى والتعبير عن الواقع» صحيفة المساء ، بدون تاريخ ، المركز الكاثوليكي .

٣٨ ـ **نفســــه** : مقال بعنوان «ظلال على الجانب الآخر» ، يناير ١٩٧٥ ، ملفات المركز الكاثوليكى .

٣٩ ـ **نفســــه** : مقال بعنوان المومياء والفن المفاجئ» ، بدون تاريخ ، ملفات المركز الكاثوليكى .

٤٠ ـ **نفســــه** : مقال بعنوان «الباطنية غرزة بنسطل فيها الجمهور أيضا» ، جريدة المساء ، ١ سبمبر ١٩٨٠ .

٤١ ـ **نفســــه** : مقال بعنوان «من هم المذنبون ؟» ، بدون تاريخ .

٤٢ ـ **نفســــه** : مقال بعنوان «الحلم والوعد والسراب» ، بدون تاريخ ، ملفات المركز الكاثوليكى .

٤٣ ـ **نفســــه** : مقال بعنوان «محاكمة من نوع جديد للمخرج» ، ١٨ أغسطس ١٩٦٩ .

٤٤ ـ **نفســــه** : «خطوة بعد المتمردون وبعدها خطوات» ، ٢٠ يناير ١٩٨١ ، المركز الكاثوليكى .

٤٥ ـ **نفســـــه** : مقــال بعنوان « شيء من الخوف بين منطق الواقع وأسلوب الحكاية الشعبية» ، بدون تاريخ .

٤٦ ـ **نفســـــه** : مقــال بعنوان «المتمردون» ، بدون مكان أو تاريخ ، من ملفات المركز الكاثوليكى .

٤٧ ـ **نفسه** : مقال بعنوان «الرجل الذى فقد ظله» ، بدون تاريخ .

٤٨ ـ **رجاء النقاش** : مقال بعنوان «الحرام بين فــاتن حمامة ويوســف أدريس» ، من ملفات المركز الكاثوليكى ، بدون تاريخ .

٤٩ ـ **نفســـــه** : مقــال بعنوان «أغنية على الممر» ، ١٩٧٢/٣/٧ ، ملفات المركز .

٥٠ ـ **د . رفيق الصبان** : مقال بعنوان «فيلم فى الميزان ـ إحنا بتوع الأتوبيس» ، بدون تاريخ .

٥١ ـ **نفســـــه** : مقــال بعنــوان «ثلاث حقــائق حول الإختيــار» ، ١٩٧١/٣/٢٠ ، ملفات المركز الكاثوليكى .

٥٢ ـ **نفســـــه** : مقــال بعنوان «اسكندرية ليه . عروض سينمائية» ، بدون تاريخ .

٥٣ ـ **نفســـــه** : مقــال بعنوان «الحب وحده لا يكفى . نقد سينمائى» ، بدون تاريخ، المركز الكاثوليكى .

٥٤ ـ **نفســـــه** : مقــال بعنوان «عيون لا تنام» ، بدون تاريخ .

٥٥ ـ **نفســـــه** : مقــال بعنوان «أهل القمة . نقد سينمائى» ، بدون تاريخ .

٥٦ ـ **نفســـــه** : مقــال بعنوان «الباطنية فيلم ردىء ـ لماذا ؟» ، مجلة المصور ، دار الهلال ، فبراير ١٩٨١ .

٥٧ ـ **نفســـــه** : «السينما المصريــة فى عيون الأجــانــب» ، مجلة الهلال ، نــوفمبر ١٩٨٧ .

٥٨ ـ **رءوف توفيق** : مقال بعنوان «ما حــذفته الرقابة من زائر الفجــر» ، مجلة صباح الخير ، ١٢ مارس ١٩٧٥ ، ملفات المركز .

٥٩ ـ **نفســـــه** : مقــال بعنــوان «المتمردون ومغامر لــه أحلام شخصية» ، يـوليو ١٩٦٨ ، المركز الكاثوليكى .

٦٠ ـ **نفســـــه** : مقــال بعنوان «الأحمال بين النائب والحكاية» ، مجلة صباح الخير، بدون تاريخ ، ملفات المركز الكاثوليكى .

٦١ ـ **نفســـــه** : مقــال بعنوان «حالة إرتباك وغرور قاتل» ، بدون تاريخ .

٦٢ ـ نفســــــــه : مقــال بعنــوان «أهم حــدث فنى فى القــاهرة . العصفــور» بدون تاريخ، من ملفات المركز الكاثوليكى .

٦٣ ـ نفســــــــه : مقــال بعنــوان «حول فيلم سلــم لى على البذنجان الشـهير بــاسم الباطنية ، مجلة صباح الخير ، ١٦/ ١٠/ ١٩٨٠ .

٦٤ ـ سامى السلامونى : مقال بعنوان «أهل القمة والبحث عن الحقيقة التائهة» ، مجلة الإذاعة والتليفزيون ، بدون تاريخ ، من ملفات المركز .

٦٥ ـ نفســــــــه : مقــال بعنوان «مشكلة الجهل عندما يملك النقود» بدون تاريخ .

٦٦ ـ نفســــــــه : مقــال بعنوان «فعلا اسكندرية ليه» ، بدون تاريخ .

٦٧ ـ نفســــــــه : مقــال بعنــوان «المحفظة معايا هــادف ولكنه . عادل إمام ظــاهرة تقلب بعض حســابات السينما» ، مجلة الإذاعة والتليفــزيون ، بدون تاريــخ ، من ملفات المركز .

٦٨ ـ نفســــــــه : مقــال بعنوان «الصعود إلى الهاوية . أخيرا شىء جديد ومختلف» ، بدون تاريخ ، ملفات المركز الكاثوليكى .

٦٩ ـ نفســــــــه : مقــال بعنوان «المومياء مشكل جديد للفيلم المصرى» بدون تاريخ .

٧٠ ـ نفســــــــه : مقــال بعنوان «كاميرا ـ ٧٥ على ورق ســوليفان أو عودة المخرج » ٢٥/ ١٠/ ١٩٧٥ ، ملفات المركز .

٧١ ـ نفســــــــه : مقــال بعنــوان «الباطنية» ، مجلــة الإذاعة والتليفزيــون ، نوفمبر ١٩٨٠ .

٧٢ ـ نفســــــــه : مقــال بعنوان «الرصاصة لا تزال فى جيبى» ، بدون تاريخ ، ملفات المركز .

٧٣ ـ نفســــــــه : مقــال بعنوان «الحب وثــورة الأفندية وصراع الأجيال» مجلــة الإذاعة والتليفزون ، ٢١/ ١/ ١٩٧٣ .

٧٤ ـ نفســــــــه : مقــال بعنوان «عن الليل والثرثرة» ، بدون تاريخ .

٧٥ ـ نفســــــــه : مقــال بعنوان «العرافة فيلم جديد لمجدى الفيومى» ، مجلة الإذاعة والتليفزيون ، بدون تاريخ .

٧٦ ـ نفســــــــه : مقــال بعنوان «مأساة فى زقاق البلطى» ، بدون تاريخ .

٧٧ ـ نفســــــــه : مقــال بعنوان «حوار عن الأرض» ، ١٠/ ٢/ ١٩٧٠ .

٧٨ ـ نفســــــــه : مقــال بعنوان «الرواية المصرية على شاشةالسينما «فيلم الحرام» ،

جماعة السينما الجديدة بالتعاون مع المركز الفنى للصور المرئية ، الحلقة الدراسية التاسعة ٢٣ ابريل إلى ٩ يونيو ١٩٧٤.

٧٩ ـ **نفســـــه** : مقال بعنوان «جهاز الرعب يقتلع روح أبناء الثورة» ، بدون تاريخ ، من ملفات المركز .

٨٠ ـ **نفســـــه** : مقال بعنوان «فجر يوم جديد من وجهة نظر سائح» ، بدون تاريخ .

٨١ ـ **نفســـــه** : مقال بعنوان «مولد مخرج سينمائي» ، بدون تاريخ .

٨٢ ـ **نفســـــه** : مقال بعنوان «خان الخليلى رواية جديدة لمخرج قديم» ، ٢٤ نوفمبر ١٩٦٦ .

٨٣ ـ **نفســـــه** : مقال بعنوان «القاهرة ٣٠ مأساة الصعود فى مجتمع طبقى» ، بدون تاريخ .

٨٤ ـ **نفســـــه** : مقال بعنوان «ثورة اليمن فى الواقع والسينما» ، بدون تاريخ .

٨٥ ـ **نفســـــه** : مقال بعنوان «السمان والخريف» ، ١٩٦٧/٢/٢٣ ، من ملفات المركز الكاثوليكى .

٨٦ ـ **سمير فريد** : مقال بعنوان «القضية ٦٨» ، بدون تاريخ ، من ملفات المركز .

٨٧ ـ **نفســـــه** : مقال بعنوان «البوسطجى والبحث عن موقف اجتماعى» ، ٢ مايو ١٩٦٩ .

٨٨ ـ **نفســـــه** : مقال بعنوان «شىء من الخوف وأبى فوق الشجرة» ، ١٧ فبراير ١٩٦٩ ، من ملفات المركز الكاثوليكى .

٨٩ ـ **نفســـــه** : مقال بعنوان «السيد البلطى ومأساة الفيلم المصرى» ، ١ سبتمبر ١٩٦٩ .

٩٠ ـ **نفســـــه** : مقال بعنوان «الأرض» ، ٥ يناير ١٩٧٠ ، من ملفات المركز .

٩١ ـ **نفســـــه** : مقال بعنوان «المومياء نقطة تحول فى الفيلم المصرى» ، صحيفة الجمهورية ، ١٩٧٥/٢/١٣ .

٩٢ ـ **نفســـــه** : مقال بعنوان «الهارب من ماذا ؟ وإلى ماذا ؟ ، صحيفة الجمهورية، ١٤ أغسطس ١٩٧٥ .

٩٣ ـ **نفســــــــه** : مقــال بعنوان «أبناء الصمت : نبوءة العبور الكبير ـ حرب أكتوبر عندما يعبر عنها شباب السينما» ، صحيفة الجمهورية ، ١٩/١٢/١٩٧٤ .

٩٤ ـ **نفســــــــه** : مقــال بعنوان «العصفور . انتصار الفيلم المصرى فى نصف شهر المخرجين» ، رسالة مهرجان كان السينمائي ، بدون تاريخ .

٩٥ ـ **سمير فريد** : مقال بعنوان «فضيحة نعم ولكن لماذا ؟» ، ٣٠ يوليو ١٩٧٣ .

٩٦ ـ **نفســــــــه** : مقــال بعنوان «السكرية» ، صحيفة الجمهورية ، بدون تاريخ .

٩٧ ـ **نفســــــــه** : مقــال بعنوان «مـن الذى نخاف منه ، ولماذا نخـاف ؟» ، صحيفة الجمهورية ، ١٠ فبراير ١٩٧٢ .

٩٨ ـ **نفســــــــه** : مقــال بعنـوان «الإختيـار والبحث عـن أشكـال جـديـدة» ، ٢٥/٣/١٩٧١ ، من ملفات المركز الكاثوليكي .

٩٩ ـ **نفســــــــه** : مقــال بعنوان «عودة الابن الضال . قال العصفور : الشارع لنا» ، صحيفة الجمهورية ، بدون تاريخ .

١٠٠ ـ **نفســــــــه** : مقــال بعنوان «السينما والدولة فى الوطـن العربى» ، بحث مقدم إلى مركـز دراسات الـوحدة العربيـة وجامعة الأمـم المتحدة ، مكتبـة المستقبلات العربية البديلة ، الفنون والآداب كعناصر وحدة وتنوع فى الوطن العربى ، ١٩٨٥ .

١٠١ ـ **نفســــــــه** : «السينما الروائية» المجلد الـرابع عشر ، الفنون والآداب ، المركز القـومى للبحـوث الإجتماعية والجنـائية ، المسـح الإجتماعى الشـامل للمجتمـع المصرى من ١٩٥٢ ـ ١٩٨٠ ، القاهرة .

١٠٢ ـ **نفســــــــه** : «الإنسان المصرى على الشاشة بين الأفلام الإستهلاكية والأفلام الفنية ، مجلة الهلال ، دار الهلال ، نوفمبر ١٩٨٤ .

١٠٣ ـ **نفســــــــه** : «ثورة يوليو والسينما فى مصر ، أهم المحطات والمراحل فى تاريخ السينما المصرية» ، مجلـة الفنون ، العـدد ٢٠ ، السنة الخامسة ، مـايو / يـونية ١٩٨٤ .

١٠٤ ـ **نفســــــــه** : «البنية الأساسية للسينما فى مصر» ، مجلة المنار ، عدد ٣٩/٤٠ ، مارس / أبريل ١٩٨٨ .

١٠٥ ـ **سمير فريد** : مقال بعنوان «جفت الأمطار . فجر الواقعية الإشتراكية فى السينما المصرية» ، بدون تاريخ .

١٠٦ ـ **نفســــــه** : مقــال بعنوان «المتمردون . إدانــة للتمرد لا تمجيد للثورة» ، ٢٧ يونية ١٩٦٨ ، من ملفات المركز .

١٠٧ ـ **نفســــــه** : مقــال بعنوان «الباطنية حشيش بتـذاكر» ، جريدة الجمهورية، ١٦ سبتمبر ١٩٨٠ .

١٠٨ ـ **نفســــــه** : مقــال بعنــوان «أريد حــلا وقضية المرأة فى السينما المصريــة» ، ١٧أبريل ١٩٧٥ .

١٠٩ ـ **نفســــه** : مقــال بعنـوان «أفلام العيد ـ الكـداب هل صدق كذبتــه» ، بدون تاريخ ، من ملفات المركز الكاثوليكي .

١١٠ ـــ **سامــى داود** : مقــال بعنــوان «الأرض مستــوى يجب أن نحــــافـظ عليــه» ، ١٩٧٠/٢/٢ .

١١١ ـ **سعد الدين توفيق** : مقال بعنوان «رائعة القرية» ، بدون تاريخ .

١١٢ ـ **نفســــه** : مقــال بعنوان «ثمــن الحرية إمتحان للمتفرج» ، مجلــة الكواكب ، بدون تاريخ ، من ملفات المركز الكاثوليكى .

١١٣ ـ **نفســـه** : مقــال بعنوان «الجبل» ، مجلة الكواكب ، بدون تاريخ .

١١٤ ـ **نفســـه** : مقــال بعنــوان «ميرامار أدق تــرجمة لنجيب محفــوظ» ، بدون تاريخ .

١١٥ ـ **نفســـه** : مقـــال بعنــوان «أرض شاهين خصبــة» ، ١٩٧٠/٢/٣ ، مــن ملفات المركز الكاثوليكى .

١١٦ ـ **نفســـه** : مقال بعنوان «هل يعتبر محمود مثلا أعلى» ، ١٩٧١/٥/٦، من ملفات المركز الكاثوليكى .

١١٧ ـــ **سعد كــامل** : مقــال بعنــوان «فجر يــوم جــديـد» ، صحيفة أخبــار اليــوم ، ٢٢أغسطس ١٩٦٤ .

١١٨ ـ **سعيد أبو العينين** : مقال بعنوان «رسالــة اليمن . الهجوم على قصر كشان» ، بدون تاريخ ، من ملفات المركز .

١١٩ ـ **سعيد مرزوق** : «أبحث عن سينما إنســانية وليست سياسية »حـديث بدون مكان أو تاريخ ، من ملفات المركز .

١٢٠ـ **سهى عبد القادر** : «معلومــات عن المرأة المصرية» ، الإتحاد النسائى العــربى ، ١٩٧٥ .

١٢١ ـ نفســـــــــه : «جمال عبدالناصر فى رأى الإخوان المسلمين» ، صحيفـة الوفد، ١٩٨٥/١٠/٣.

١٢٢ ـ **صبحى شفيق** : «نقد فيلم اللص والكلاب» ، بدون تاريخ ، من ملفات المركز .

١٢٣ ـ **نفســـــــه** : مقـال بعنـوان «نور وحميده وزهـرة . شادية المصريـة إحدى روائع نجيب محفوظ» ، بدون تاريخ .

١٢٤ ـ **نفســـــــه** : مقـال بعنوان «الرجل الذى فقد ظله» ، مجلة تشرف عليها جماعة السينما الحديثة، ٢٦ نوفمبر ١٩٦٨ ، من ملفات المركز الكاثوليكى .

١٢٥ ـ **صبرى أبو المجد** : مقال بعنوان «فتاة مؤمنـة . مشاكل المرأة على الشاشة» ، ١ مارس ١٩٧٥ ، من ملفات المركز الكاثوليكي .

١٢٦ ـ **صلاح درويش** : مقال بعنوان «لقاء عاصف مـع صلاح أبو سيف» ، صحيفة الجمهورية ، بدون تاريخ .

١٢٧ ـ**ضياء الدين بيبرس** : مقال بعنوان « استمارة النقد الفنى » ، بدون تاريخ .

١٢٨ ـ **عادل كامل** : مقال بعنوان «وراء الشمس بين الأمل والحذر» ، بدون تاريخ .

١٢٩ ـ **نفســـــــه** : مقـال بعنـوان «الباطنية ومأسـاة سينما الكاوبوى» ، جـريدة وطنى ، أكتوبر ١٩٨٠ .

١٣٠ ـ **عبد الباسط عبد المعطى وعبدالحليم محمود** : (استطلاع آراء الجمهور فى أفلام السينما) ـ العوامل التى تجذبـه إليها أو تصرفه عنها» ، المجلة الإجتماعية القوميـة ، العدد الثانى ، مـايو ١٩٧٤ ، المجلد الحادى عشر ، صادر عـن المركز القومى للبحوث الإجتماعية والجنائية ، القاهرة .

١٣١ ـ **عبد الجواد الضانى** : مقال بعنوان «يعيش البوسطجى ويسقط جيمس بوند ، قضية يحيى حقى تقدم النموذج المثالى لأفلام القطاع العام» ، بدون تاريخ .

١٣٢ ـ **عبد الرحمن الخميسى** : مقال بعنوان «من فيلم صلاح الدين» ، بدون تاريخ ، من ملفات المركز .

١٣٣ ـ نفســـــــه : مقال بعنـوان «الباب المفتوح ، نقـد وسينما» ، بدون تاريـخ ، من ملفات المركز .

١٣٤ ـ **عبد العال الحمامصى** : مقال بعنوان «عن الكرنـك يحدثنا نجيب محفوظ» ، ١٦أبريل ١٩٧٦ ، من ملفات المركز الكاثوليكى .

١٣٥ ـ **عبد الفتاح البارودى** : مقال بعنوان «الباب المفتوح» ، نقد الأسبوع ، بدون تاريخ .

١٣٦ ـ **عبد المنعم سعد** : مقال بعنوان « السينما المصرية فى موسم ٧٤ » ، بدون تاريخ أو مصدر .

١٣٧ ـ **عبد المنعم صبحى** : مقال بعنوان «نداهة يوسف أدريس بين أحلام القرية الصغيرة ودمار المدينة الحديثة» ، ١٠ نوفمبر ١٩٧٥ ، من ملفات المركز الكاثوليكى .

١٣٨ ـ **عبد النور خليل** : مقال بعنوان «فيتو سينمائى . لا يا يوسف شاهين» ، بدون تاريخ .

١٣٩ ـ **عثمان العنتبلى** : فيلم فى بيتنا رجل ، نقد الأسبوع ، بدون تاريخ.

١٤٠ ـ **عزت الأمير** : مقال بعنوان «أريد حلا» ، ١٨ أبريل ١٩٧٥ .

١٤١ ـ **علاء وحيد** : مقال بعنوان «الطيور المهاجرة» ، بدون تاريخ ملفات المركز .

١٤٢ ـ علي أبو شادى : «السينما والأحداث الكبرى فى مصر (١٩٦٧ ـ ١٩٨٤) ، مجلة الهلال ، نوفمبر ١٩٨٤ .

١٤٣ ـ **نفســـــه** : مقال بعنوان «مرة أخرى مراكز القوى فى السينما التجارية» ، بدون تاريخ .

١٤٤ ـ **فتحى غانم** : حديث ، بدون تاريخ .

١٤٥ ـ **فتحى فرج** : مقال بعنوان «هل تتمخض الجبال عن فئران» ، بدون تاريخ .

١٤٦ ـ **كلود ميشيل كلونى** : «الظلال والأطياف فى قاموس السينما العربية» ، كتاب الهلال ، نوفمبر ١٩٨٧ .

١٤٧ ـ **كمال النجمى** : مقال بعنوان «ولكن المؤلف موافق» ، ٧/١٢/١٩٧١ .

١٤٨ ـ **كمال رمزى** : «ارتباط نشوء السينما العربية بحركة التحرير العربية» بحث مقدم إلى مركز دراسات الوحدة العربية وجامعة الأمم المتحدة ، مكتبة المستقبلات العربية البديلة ، الفنون والآداب كعناصر وحدة وتنوع فى الوطن ، ١٩٨٥ .

١٤٩ ـ **نفســـــه** : «ثورة يوليو وحرب السويس فى السينما المصرية» ، مجلة الفنون، السنة الخامسة ، عدد ٢٠ .

١٥٠ ـ **نفســـــه** : «أربعة موضوعات جديدة فى السينما العربية» ، مجلة الطريق ،

العدد الرابع . عدد خاص ، السنة ٤٧ ، مجلد ٤٧ ، تصدر كل شهرين ، سبتمبر ١٩٨٨ .

١٥١ ـ **نفســــــه** : «أصداء السبعينيات فى رباعية يوسف شاهين » ، مجلة سينما ٨١، تصدر من الثقافة الجماهيرية . إدارة السينما ، العدد الأول والثانى ، ديسمبر ١٩٨١ .

١٥٢ ـ **كمال رمزى** : مقال بعنوان «القضية ٦٨ كوميديا أم مأساة» ، ٣١ ديسمبر ١٩٦٨ .

١٥٣ ـ **لطفى الخولى** : «المهابيل والأبطال» ، فكر وفن ، بدون تاريخ .

١٥٤ ـ **مارى غضبان** : مقال بعنوان «العصفور قضية ؟ . حديث مع يوسف شاهين» ، بدون تاريخ ، المركز الكاثوليكى .

١٥٥ ـ **مجدى فهمى** : «نقطة فوق صفحة النيل» ، مجلة الشبكة ، ١٢ مارس ١٩٧١ أو ١٩٧٢ .

١٥٦ ـ **محسن محمد** : مقال بعنوان «قصة فيلم» ، بدون تاريخ .

١٥٧ ـ **محمد السيد شوشة** : مقال بعنوان «ضحايا الحب والمطر» ، بدون تاريخ ، من ملفات المركز .

١٥٨ ـ **محمد تبارك** : مقال بعنوان «اللجنة احتارت أمام فيلم الباطنية والمخرج يتصور أنه من الروائع» ، أخبار اليوم ٤/ ١٠/ ١٩٨٠

١٥٩ ـ **محمد سعيد مقال** بعنوان « رأى » ، ٤ نوفمبر ١٩٧٥ ، من ملفات المركز .

١٦٠ ـ **محمد عودة** : مقال بعنوان «الفن والأرض» ، ٢ فبراير ١٩٧٠ .

١٦١ ـ **محمد كامل القليوبى** : مقال بعنوان «التلاقى . أزمة المثقفين أم أزمة الفيلم» ، السينما والفنون، بدون تاريخ ، المركز .

١٦٢ ـ **محمود قاسم** : «البطل فى سينما عز الدين ذو الفقار» ، سينما ٨٢ ، إدارة السينما (الثقافة الجماهيرية) .

١٦٣ ـ **مصطفى درويش** : «رقابة وسينما وأشياء أخرى» ، المركز الثقافى الفرنسى .

١٦٤ ـ **نفســــــه** : «ثورة يوليو والسينما والسياسة» ، كتاب الهلال ، تصدر عن دار الهلال ، السنة ٩٥ ، أغسطس ١٩٨٨ .

١٦٥ ـ **د. نادية حليم** : «مجلد السكان» . أشراف د. أحمد إسماعيل ، المركز القومى للبحوث الإجتماعية والجنائية ـ المسح الإجتماعى الشامل للمجتمع المصرى (١٩٥٢ ـ ١٩٨٠)، ١٩٨٥ .

١٦٦ ـ **نادى سينما القاهرة** : «مقالات نقدية سينمائية متفرقة حول الأفلام الروائية (مجال البحث) سنوات الستينيات والسبعينيات» .

١٦٧ ـ **هاشم النحاس** : مقال بعنوان «خطوة على الطريق فى شىء من الخوف» ١٥ فبراير ١٩٦٩ ، من ملفات المركز .

١٦٨ ـ **يعقوب وهبى** : «أمهات فى المنفى» ، بدون تاريخ .

١٦٩ ـ **يوسف أدريس** : مقال بعنوان «إذا كنا قادرين على العظمة فلماذا التفاهة» ، صحيفة الأهرام ، بدون تاريخ .

١٧٠ ـ **يوسف شاهين** : «أريد أن أتحدث عن حقيقتى وحقيقة زمنى» ، حديث منشور ، بدون تاريخ أو مكان ، المركز الكاثوليكي .

ملحوظة : وردت معظم المقالات القديمة التي تم الحصول عليها من المركز الكاثوليكى للسينما بدون تواريخ مسجلة عليها .

(ب) مقـــالات عـــامة :

١ ـ **أحمد عبد العال** : «ثورة يوليو وثلاثون عاما من التاريخ» ، مجلة الفنون ، السنة الخامسة ، العدد ٢٠ ، مايو / يونية ١٩٨٤ .

٢ ـ **د. أسامة الغزالى حرب** : حوار بعنوان «تحطيم الأساطير» (أجراه الدكتور عمرو عبدالسميع ، الأهرام الإقتصادى ، بتاريخ ٧/ ١٠/ ١٩٨٨ .

٣ ـ **نفســـــه** : «المجتمع والإقتصاد فى مصر . والبحث عن الهوية» ، مركز الدراسات الإستراتيجية ، الأهرام ، ٢٢/ ١/ ١٩٨٨ .

٤ ـ **نفســـــه** : « ٣٠ عاما على ثورة يوليو» (الثورة والطبقة المتوسطة) ، جريدة الأهرام بتاريخ ١٩/ ٧/ ١٩٨٨ .

٥ ـ **جيمس دى هالوران** : «الإعلام الجماهيرى ، عرض من أعراض العنف أم سبب من أسبابه » ترجمة أحمد رضا ، المجلة الدولية للعلوم الإجتماعية (صادرة عن مركز مطبوعات اليونسكو) ، العدد ٣٧ ، السنة العاشرة ، أكتوبر / ديسمبر ١٩٧٩ .

٦ ـ **ديفيد هيرست** : «السادات» ، عرض صحيفة الأنباء ، ٢١/ ١١/ ١٩٨١ .

٧ ـ **سيد عبداللطيف أحمد** : «تطور القيم والأساليب الثقافية المربطة بالجماعات

الطبقية» ، مجلد التدرج الإجتماعى ، المركز القومى للبحوث الإجتماعية والجنائية ، المسح الاجتماعى الشامل للمجتمع المصرى من (١٩٥٢ ـ ١٩٨٠) .

٨ ـ **عبد الخالق فاروق حسن** : «الآثار الإجتماعية للإنفتاح الإقتصادى» ، شئون عربية ، العدد التاسع ، نوفمبر ١٩٨١ .

٩ ـ **ماك دبيرموت** : «مصر من ناصر إلى مبارك» ، صحيفة الأحرار ، ٩/١٠/١٩٨٩ ، نقلا عن مجلة (المجلة) .

١٠ ـ **د . محمد قدرى حسن** : «حالة الطوارئ فى التشريع المصرى ، الأهرام الاقتصادى، ٢٥/٤/١٩٨٨ .

ثالثا : كتب أجنبية

- Baker, Raymond William. Egypt's Uncertain Revolution Under Nasser and Sadat. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1978.

- Baker, Raymond William. Egypt In Shadows. Films and the Political Order . American Behavioral scientist, vol. 17, No. 3, Jan. / Feb. 1974 , Sage publications inc.

- Bela, Balaza Theory of Film, University of California Press, Berkely, Los Angeles, 1959.

- Burch, Noel. Theory of Film, Practice, Princeton University Press, New York, 1981.

- Dekmejian, Hrair. Egypt Under Nasser. A Study In Political Dynamics, New York, State University of New York Press, 1971.

- Giannetti, Louis. Understanding Morres, 2nd. ed. Englewood , Cliffs, N.J. Prentice-Hall, 1976.

- Harik, Ilia F. The Political Mobilisation of Peasants, Bloomington, Indiana University Press, 1974.

- Hinnebush, Raymond A. Egyptian Politics under Sadat, The Post Populist Development of An Authoritarian - Modernizing State, Cambridge University Press., 1985.

- James, Manaco, How to Read a Film ? New York, Oxford University, Press, 1981.

- Jarvie, I.C., Movies As Social Criticism Aspects of their Social Psychology, The Scarecrour Press, Inc., Metuchen, No. 50, London, 1978.

- Jowett, G. Linton. Movies as mass communication, Volume 4, The Stage Commtext Series, Beverly Hills, London, 1980.

- Kays, Doneen. Frogs and Scorpions, Egypt, Sadat and the Media, Frederick Muller Limited, London, 1984.

- Madsen, Roy Paul . The Empact of Film, MacMillian Publishing,Co., INC., 1973.

- Mast, Gerarld and Marshall Cohen, eds., Film Theory and Criticism,' New York, Oxford University Press, 1973.

- Nutting, Anthony, Nasser, E P.Dutton, Co., Inc., New York, 1972.

- Perlmutter, Amos. Egypt. The Praetorian State, Transaction Books, New Brunswick, New Jersey, 1974.

- Philips, Davis, Cinema Politics and Society in America, New York, Martin's Press, 1981.

- Stephen, Heath, Questions of Cinema. "MacMillan Press, td., London, 1981.

- Waterbury. The Egypt of Nasser and Sadat, The Political Economy of the Two Regimes, Guildford, Surrey, Princeton University Press, 1984.

- Waterbury. Burdens of the Past, Options for the Future, Bloomington and London, Indiana University Press, 1978.

- Whitney, Frederick. C., Mass Media and mass Communication in Society, California State University, San Diego, Brown Company Publishers, 1975.

رابعـــًا : مقـــــابلات

١ ـ أحمد رأفت بهجـت / الناقد السينمائى	بتاريـــخ	١٩٨٩/٢/٤
٢ ـ خيرية البشـلاوى / الناقد السينمائى	بتاريـــخ	١٩٨٩/١/١٥
٣ ـ سامى السلامـونى / الناقد السينمائى	بتاريـــخ	١٩٨٩/٢/١٧
٤ ـ سمـــير فريـــد / الناقد السينمائى	بتاريـــخ	١٩٨٩/٣/١٧
٥ ـ د . محمد القليـوبى / الناقد السينمائى	بتاريـــخ	١٩٨٩/١/٢١
٦ ـ مصطفى درويـش / الناقد السينمائى	بتاريـــخ	١٩٨٩/٣/٢٣
٧ ـ صلاح أبو سيـف / المخرج السينمائى	بتاريـــخ	١٩٨٩/٢/٢٩

خامسًا : وثائـق

١ ـ الميثـــــــاق	وزارة الإعـلام ، الهيئة العـامة لـلاستعلامـات ، مطابـع الهيئة العامة لـلاستعلامات ، القـاهرة ، ١٩٦٢/٥/٢١ .
٢ ـ برنامـــج ٣٠ مارس	وزارة الإعـلام ، الهيئة العـامة لـلإستعلامـات ، مطابـع الهيئة العامة لـلإستعلامات ، القـاهرة ، ١٩٧٢ .
٣ ـ دســـــتور ١٩٥٦	المطابع الأميرية ، القاهرة .
٤ ـ دســـــتور ١٩٧١	الهيئة العامة للإستعلامات ، القاهرة .
٥ ـ مجمـــوعة دساتير (١٩٥٦، ١٩٦٤ ، ١٩٧١)	مركز التنظـيم والميكروفيلم ، نصوص وتحليل، جريدة الأهرام ، ١٩٧٧ .
٦ ـ التعــليمات الخــاصـــة بالرقابة على الأفلام	الصادرة فى فبرايـر ١٩٤٧ ، عن إدارة الـرعايـة والإرشاد الإجتماعى بوزارة الشئون الإجتماعية.
٧ ـ القـانون رقـم ٤٣٠ لسـنة ١٩٥٥	الخاص بتنظيم الرقابـة على الأشرطة السينمائية ولوحات الفانوس السحرى والأغانى والمسرحيات والمونولـوجات والإسطوانات وأشرطـة التسـجيل الصوتية .

٨ ـ قرار وزير الإعلام والثقافة رقم ٢٢٠ لسنة ١٩٧٦	بشأن القواعد الأساسية للرقابة على المصنفات الفنية صادر بتاريخ ٢٨/ ٤/ ١٩٧٦ .
٩ ـ خطاب الرئيس جمال عبدالناصر	الإجتماع الأول للجنة التحضيرية للمؤتمر الوطنى بتاريخ ٢٧/ ١١/ ١٩٦١ ، الهيئة العامة للاستعلامات ، القاهرة .
١٠ ـ مجموعة تصريحات وبيانات الرئيس جمال عبدالناصر	القسم الثالث (فبراير ١٩٦٠ ـ يناير ١٩٦٢) ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة .
١١ ـ ورقة أكتوبر	مقدمة من الرئيس أنور السادات ، الهيئة العامة للاستعلامات .
١٢ ـ قانون حماية القيم من العيب	صادر فى ١٥ مايو ١٩٨٠ بالقانون رقم ٩٥ لسنة ١٩٨٠ .
١٣ ـ خطاب الرئيس أنور السادات	فى الاجتماع الطارئ للجنة المركزية ، منتصف يونيو ١٩٧٨ ، الهيئة العامة للاستعلامات .
١٤ ـ خطاب الرئيس أنور السادات	للتليفزيون الإيطالى عن آخر التطورات فى ٢٤/٦/١٩٨٧ .

محتويات الكتاب

مقدمة ٥

الباب الأول : سينما الستينيات وانعكاسات الحكم الشمولى ١١

الفصل الأول ـ الخمسينيات وبذور سينما الماضى ١٣

أولاً ـ الثورة والوعى بأهمية السينما ١٣

ثانيًا ـ سينما سنوات الثورة الأولى ١٦

ثالثًا ـ الأبنية السياسية وضرب الديموقراطية وبذور سينما الخوف ٢٧

رابعًا ـ بداية رأسمالية الدولة وإرهاصات القطاع العام السينمائى ٣٦

خامسًا ـ كاريزما عبد الناصر وسينما اللجوء إلى الماضى ٤٢

الفصل الثانى ـ إعلان الاشتراكية وسينما ظلال الخوف والعسكر ٤٩

أولاً ـ الدولة والجماهير والسينما ٤٩

١ ـ النخبة الحاكمة وطبيعة حكم العسكر ٤٩

٢ ـ النظرية والمنهج والفكر ٥٣

٣ ـ الاشتراكية الفوقية وتغيير هياكل المجتمع ٥٨

٤ ـ غياب الديموقراطية ٦٣

ثانيًا ـ الإطار التنظيمى لتجربة السينما فى الستينيات ٦٩

١ ـ اضطراب المجال الثقافى فى الستينيات ٦٩

٢ ـ الرقابة ومحاصرة حرية التعبير ٧٢

٣ ـ القطاع العام السينمائى ٨٢

ثالثًا ـ سينما الخوف والعسكر ٩٢

الفصل الثالث ـ ظواهر سينما الهزيمة ١١٥

ـ حرب الأيام الستة والسينما ١١٥

ـ سينما الضوء الأخضر ١٢٥

الباب الثانى : سينما السبعينيات والانفتاح الاستهلاكى ١٢٩

الفصل الأول ـ موت عبد الناصر وسينما الاقتصاص من الماضى... ١٣١

أولاً ـ مقدمة تاريخية عن حركة ١٥ مايو ١٩٧١ .... ١٣١

ثانيًا ـ الإطار الإنتاجى لسينما السبعينيات ١٣٣

ثالثًا ـ من ظواهر سينما السبعينيات ، سينما مراكز القوى ١٣٦

الفصل الثانى ـ حرب أكتوبر والسينما ١٤٩

أولاً ـ سينما التجارة بأكتوبر ١٥٢

ثانيًا ـ سينما النكسة فى سينما الانتصار ١٥٨

ـ سينما التجارة بالنكسة ١٥٩

ـ سينما التعرض للنكسة ١٦٣

الفصل الثالث ـ الانفتاح الاقتصادى وسينما الانفتاح ١٦٩

أولاً ـ الانفتاح الاقتصادى ١٦٩

ثانيًا ـ اختلال نسق القيم فى المجتمع المصرى وأثر ذلك على معايير

النجاح الجماهيرى للأفلام ١٧٤

ثالثًا ـ سينما الجمهور الجديد فى مواجهة سينما التنبيه والوعى ١٧٨

ـ سينما الوعى والتنبيه ١٨٣

ـ سينما الجمهور الجديد ٢٠١

الفصل الرابع ـ ديموقراطية السادات ومحاصرة حرية

التعبير والرأى ٢١٥

أولاً ـ الرقابة والسينما وأحداث السبعينيات الكبرى ٢١٥

ثانيًا ـ إرهاصات سينما العنف والدم واغتيال الرئيس ٢٢٧

الخاتمة ٢٣٧

مصادر الكتاب ومراجعه ٢٤٧

رقم الإيداع ١٠٠٨٧ / ١٩٩١

الترقيم الدولي x _ ٠٠٨٠ _ ٠٩ _ ٩٧٧

مطابع الشروق

القاهرة: ١٦ شارع جواد حسني - هاتف: ٣٩٣٤٥٧٨ - ٣٩٣٤٨١٤

بيروت: ص. ب: ٨٠٦٤ - هاتف: ٣١٥٨٥٩ - ٨١٧٧٦٥ - ٨١٧٢١٣



هذا الكتاب

● سياسى وسينمائى معًا ..
أرادت مؤلفته أن تشبع هوايتها ، وتقدم دراسة فنية عن السينما المصرية فى الستينات والسبعينات ، فغلبها تخصصها وأصّلت هذه الدراسة الفنية فى دراسة تحليلية لسياستىّ عبد الناصر والسادات .
وبرعت فى الدراستين معًا ، وعالجتها باقتدار ، ومزجتهما فى براعة ، وقدمتهما فى هذا الكتاب بعنوان .. « السياسة والسينما فى مصر ١٩٦١ إلى ١٩٨١ » .

● وبرشاقة العرض والتحليل ، التى عرفها بها مشاهدوها فى برنامجها التليفزيونى المتميز « نادى السينما » تمضى بنا د. درية شرف الدين فى بانوراما سياسية وسينمائية مثيرة وممتعة ، تعرض لنا فيها لقطات حية تنبض بالفكر المتقدم والرؤية المنفتحة والرأى الموضوعى فى توجهات وممارسات عقدين هما من أخطر عقود تاريخنا الحديث كله ، وأثر تلك التوجهات وانعكاسات هذه الممارسات على مسيرة صناعة هى أخطر وأضخم صناعاتنا الثقافية .. سينمانا المصرية .

فالخمسينات وتراجع المشاركة السياسية .. فبذور سينما الخوف ..
والدولة والجماهير والسينما من خلال وجود النخبة العسكرية الحاكمة فى مصر الستينات ..
والاشتراكية الفوقية وتجربة التأميم والقطاع العام السينمائى ..
وغياب الديمقراطية وغياب السينما عن أحداث مصر الكبرى .. وسينما ظلال الخوف والعسكر ..
ونكسة عام ١٩٦٧ .. وسينما الهزيمة .. ثم سينما الضوء الأخضر ..
والسبعينات ابتداء بحركة ١٥ مايو .. وسينما الاقتصاص من الماضى ..
ونصر أكتوبر .. وسينما التجارة به ، وكذا النكسة فى سينما الانتصار ..
واختلال نسق القيم فى المجتمع المصرى ، والجمهور الجديد للانفتاح ..
وديمقراطية السبعينات ومحاصرة الرأى والتعبير ..
ثم إرهاصات سينما العنف والدم واغتيال الرئيس .

● كل هذه القضايا المثيرة للكثير من الجدل فى الرأى بعد الرؤية ، تقدمها هى وغيرها ، د. درية شرف الدين فى هذا الكتاب .. بكل الموضوعية والاقتدار .

● وتنتصر فى جميعها للممارسة الحقيقية للديمقراطية ، الطريق الوحيد ، كما تقول ، «لازدهار الحياة فى مصر فى مجالاتها المختلفة . ومعها لن تصبح السينما المصرية سينما غائبة ، ولكنها ستكون أحد أهم وسائل المشاركة فى تطوير الحياة فى مصر إلى الأفضل » .

ابراهيم المعلم